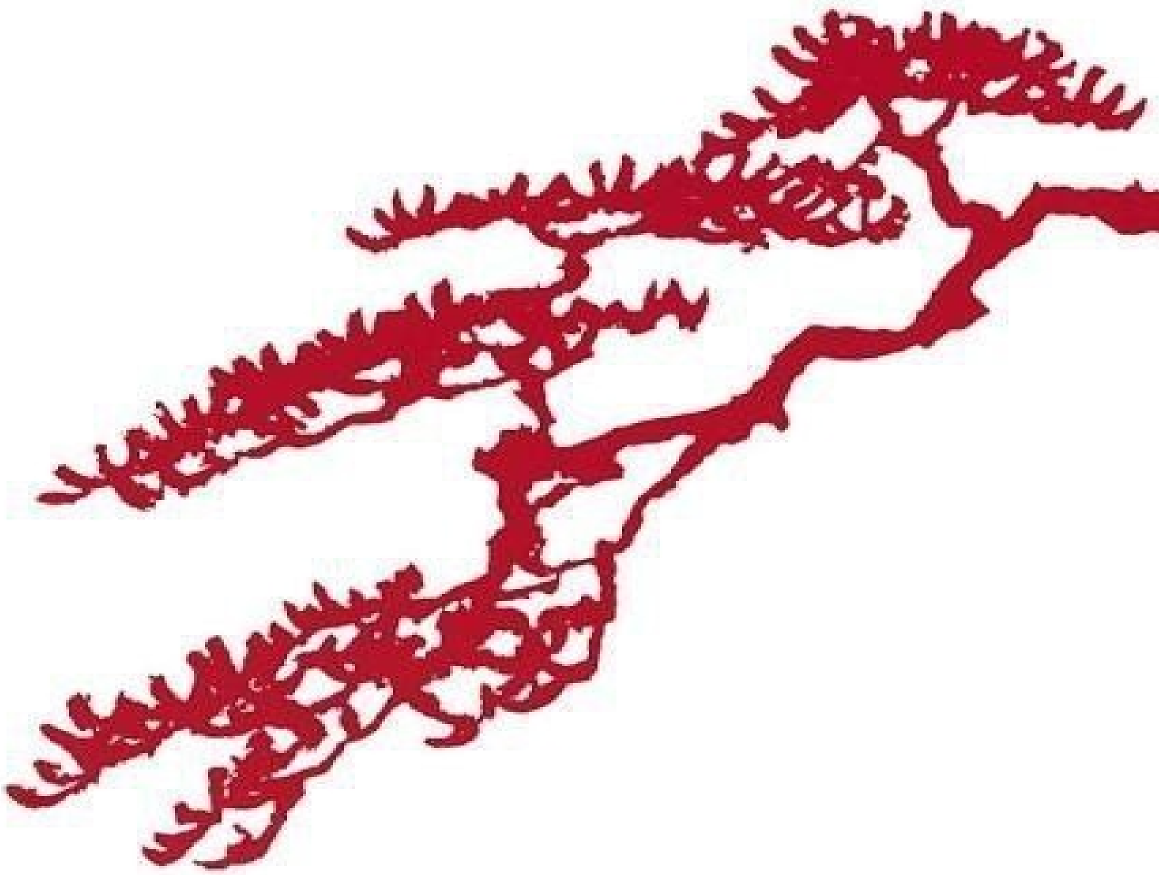
Mo Yan

Dépasser le pays natal



Seuil

Du même auteur

Le Radis de cristal
roman, traduit du chinois par Pascale Wei-Guinot
et Wei Xiaoping
Philippe Picquier, 1993, et « Picquier poche », nº 148

Les Treize Pas
roman, traduit du chinois par Sylvie Gentil
Seuil, 1995, et « Points », nº P1178

Le Pays de l'alcool
roman, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait
prix Laure Bataillon
Seuil, 2000, et « Points », nº P1179

Explosion
nouvelle, traduite du chinois par Camille Loivier
Caractères, 2004

La Carte au trésor
nouvelle, traduite du chinois par Antoine Ferragne
Philippe Picquier, 2004, et « Picquier poche », nº 277

Enfant de fer
nouvelles, traduites du chinois par Chantal Chen-Andro
Seuil, 2004, et « Points », nº P3001

Beaux seins, belles fesses
roman, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait
Seuil, 2004, et « Points », nº P1386

Le maître a de plus en plus d'humour
nouvelle, traduite du chinois par Noël Dutrait
Seuil, 2005, et « Points », nº P1455

La Mélopée de l'ail paradisiaque
roman, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro
Messidor, 1990, nouvelle traduction Seuil, 2005,
et « Points », nº P2025

Le Supplice du santal
roman, traduit par Chantal Chen-Andro
Seuil, 2006, et « Points », nº P2224

Le Chantier
roman, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro
Scandéditions, 1993, nouvelle traduction Seuil, 2007,
et « Points », nº P2670

Quarante et un coups de canon
roman, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait
Seuil, 2008, et « Points signatures », nº P3122

La Dure Loi du Karma
roman, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro
Seuil, 2009, et « Points », nº P2460

Grenouilles
roman, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro

Seuil, 2011, et « Points », nº P2900

Le Veau, *suivi de* Le Coureur de fond
nouvelles, traduites du chinois par François Sastourné
Seuil, 2012, et « Points », nº P3121

Au pays des conteurs
Discours de réception du prix Nobel de littérature 2012
Seuil, 2013

Le Grand Chambard
traduit du chinois par Chantal Chen Andro
Seuil, 2013, et « Points », nº P3225

Le Clan du sorgho rouge
roman, traduit du chinois par Sylvie Gentil
Seuil, 2014

Professeur singe
suivi de Le Bébé aux cheveux d'or
nouvelles, traduites du chinois
par François Sastourné
et Chantal Chen-Andro
Seuil, 2015

Ce livre est édité par Anne Sastourné

Titres originaux :
« La faim et la solitude sont les atouts de ma création »
(饥饿和孤独是我创作的财富)
« Comment ça va, oncle Faulkner ? » (福克纳大叔，你好吗？)
« À la recherche du pays du sorgho rouge » (寻找红高粱的故乡)
« Dépasser le pays natal » (超越故乡)
tirés du volume « Mon Gaomi à moi » (我的高密), Pékin,
Zhongguo Qingnian, 2011

ISBN original 978-7-5006-9520-2

ISBN 978-2-02-114412-3

www.seuil.com

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

TABLE DES MATIÈRES

Du même auteur

Copyright

Avant-propos - La fabrique d'un romancier

La faim et la solitude sont les atouts de ma création - Conférence donnée à l'université de Stanford en mars 2000

Comment ça va, oncle Faulkner ? - Conférence donnée à l'université de Berkeley en mars 2000

À la recherche du pays du sorgho rouge - Dialogue entre Ōe Kenzaburō et Mo Yan à Gaomi, février 2002

Dépasser le pays natal - Mémoire de master soutenu en 1994 à l'Université normale de Pékin

1. Préliminaires à toute théorisation

2. L'inconfort des théories du roman

3. Qu'est-ce donc que le roman ?

4. Les contraintes liées au pays natal

5. Le pays natal est « terre de sang »

6. Le pays natal c'est le vécu

7. Les paysages de la terre natale

8. Les gens de mon pays

9. Les légendes du pays natal

10. Dépasser le pays natal

AVANT-PROPOS

La fabrique d'un romancier

Les écrivains chinois de la période classique se sont détournés de l'élaboration de théories abstraites sur le romanesque. Lorsqu'il leur arrivait de porter une critique sur une œuvre, c'était, comme le rappelle Mo Yan dans l'un de ses essais, par le biais de petits commentaires insérés au fil de leur lecture. Ces analyses, par petites touches impressionnistes, sont fortement marquées par le goût de leurs auteurs, le plaisir ou le déplaisir qu'ils éprouvent devant le texte, nulle théorisation dans ces remarques mais une réflexion fine sur le « faire » d'un texte.

Malgré l'apparition de chefs-d'œuvre, le roman est resté longtemps en Chine en marge de la littérature dite noble – essentiellement la poésie. Au tout début du XXe siècle, la « révolution du roman[1] » sort définitivement celui-ci de cette marginalité mais, déjà, voit en lui un instrument au service d'une idéologie : celle des réformateurs qui entendaient faire de la Chine une nation moderne. Le mouvement littéraire qui suit l'instauration de la République, dans la deuxième décennie, assigne à la littérature, et donc au roman, le rôle d'« éveiller le peuple ». La position de l'utilitarisme l'emporte définitivement en 1942. Mao Zedong, installé à Yan'an dans la province du Shaanxi[2], affirme à l'issue d'un grand débat qu'art et littérature sont subordonnés au politique. Cette mise au pas du roman perdure jusqu'aux années 1980. La politique d'ouverture et de réforme inaugurée alors par Deng Xiaoping facilite, par un effet collatéral, l'introduction

en Chine de la littérature mondiale. Les nombreuses traductions des grandes œuvres étrangères, ainsi que des textes de la critique littéraire moderne, occidentale et russe, vont ouvrir des voies nouvelles à la création romanesque et à sa théorisation. On assiste alors à la création d'une nouvelle terminologie, dont l'expression « théories du roman » (*xiaoshuo lilun*), empruntée sans doute à Bakhtine[3], ne recoupe pas forcément la même réalité dans ses différents emplois, mais fonctionne comme un fourre-tout assez commode.

Toutefois, ce changement d'approche épistémologique n'implique nullement qu'un écrivain soit également un critique. Rappelons le sens du mot « écrivain » en chinois : « celui qui fait » (*zuojia*). Celui qui fabrique certes, mais aussi, comme l'affirme Mo Yan, celui qui se fabrique en faisant.

C'est ce qui ressort des quatre essais traduits ici. Mo Yan analyse les différents facteurs qui ont fait de lui l'écrivain qu'il est : son enfance difficile marquée par la faim et la solitude, la tradition des grands romans classiques chinois et les mythes et légendes de son pays, ses rencontres avec les œuvres des auteurs étrangers, mais aussi et surtout sa terre natale, cette « terre de sang » qui féconde toute sa création.

En lisant ces essais, on comprend un peu le parcours du lecteur qu'est Mo Yan, depuis le manque cruel de livres qu'il a ressenti enfant et adolescent jusqu'à ses premières lectures de la littérature mondiale, découverte lors de son incorporation dans l'armée en 1976. La littérature parue hors de Chine pendant la trentaine d'années de fermeture du pays qui sépare la prise de position de Mao Zedong à Yan'an en 1942 de sa mort en 1976 devenait alors accessible. Des traductions des œuvres étrangères existaient auparavant, certes, mais elles étaient destinées à une circulation interne, excluant le lecteur lambda. Notons en passant que l'accès à cette littérature, lors du mouvement de traduction tous azimuts des années 1980, se fera souvent, au début tout au moins, par le biais de compilations des meilleurs passages des œuvres originales ou des théories littéraires en vogue à l'étranger. La soif des lecteurs chinois était grande, il fallait rattraper le temps perdu, or les traductions exigent des mois, voire des années, lorsqu'il s'agit d'une œuvre complète.

C’est ainsi, par exemple, qu’un *Recueil de critiques sur Faulkner* est paru en 1980[4], alors que le roman *Le Bruit et la Fureur* n’a été publié qu’en 1984. Dans cet ouvrage de recherche se succèdent des études et des critiques sur l’orientation générale de l’œuvre de Faulkner, des analyses plus fouillées de quelques-uns de ses romans, puis des évaluations de l’œuvre en général, enfin des documents de première main constitués par des textes de Faulkner sur la vie, l’art et la création ; l’essai se clôt sur toutes sortes de références. De telles compilations ont joué un grand rôle dans la propagation des connaissances sur la littérature étrangère au sein du public. Un lecteur pouvait donc, avant même de lire les livres d’un auteur traduits en chinois, en avoir une mise en bouche qui pouvait l’inciter à acheter son œuvre lors de sa parution ultérieure. Ces ouvrages s’arrachaient.

L’étonnement de Mo Yan en entrant dans la bibliothèque de l’Institut des arts de l’armée en 1984 est révélateur de cette privation d’accès à la littérature mondiale.

Si Mo Yan a lu des essais sur la théorie littéraire, de Chine ou d’ailleurs, et notamment sur le genre romanesque, il ne s’attarde pas trop dans ce domaine. Ce qui l’intéresse, prenant au pied de la lettre le sens chinois du mot « écrivain », c’est le « faire » d’un roman, son écriture. L’écrivain japonais Ōe Kenzaburō, prix Nobel de littérature 1994, ne dit pas autre chose dans l’entretien, traduit ici, qu’il a eu avec Mo Yan dans le village natal de ce dernier, Gaomi. Ōe prône la mise en œuvre « d’une vraie pratique des formes possibles de l’écriture », ou, comme il le dit à la fin de ce dialogue : « Mon domaine de recherche est de comprendre comment un auteur est amené à créer un procédé propre à ce qu’il veut écrire. » Pour Mo Yan, cette écriture est la quête du pays natal spirituel. Chaque nouveau roman est, comme il l’écrit en 1991 dans la postface du *Clan des chiqueurs de paille*, « une étape dans l’histoire spirituelle d’un écrivain[5] ». Se faire en faisant : ainsi le mot chinois pour désigner l’écrivain se charge d’une nouvelle connotation.

S’il arrive à Mo Yan de citer des critiques littéraires chinois – notamment dans son mémoire de master –, ce sont, pour la plupart, des frondeurs, qui ont pris la défense de ce genre mal aimé qu’était le roman dans la tradition littéraire

chinoise classique et qui n’hésitaient pas par ailleurs à s’engager dans des mouvements protestataires. Le choix qu’il opère montre qu’il partage avec eux une même liberté d’esprit. Quant aux auteurs étrangers qu’il cite volontiers, qu’il ait lu ou non leurs œuvres, ou que son appréciation se base sur des études qui leur sont consacrées, ce qu’il aime en eux c’est le plus souvent quelque aspect subversif de leur création ou de leur personnalité.

De plus en plus de critiques s’intéressent à l’œuvre de Mo Yan, toutes sortes d’articles sont publiés, en Chine comme à l’étranger. Or ce que nous livre un auteur quand il relate le parcours qui a fait de lui un écrivain est autre. Tous ces « détails » qu’il nous donne sur son vécu nous touchent, non en tant que critiques potentiels, mais en tant que lecteurs de la littérature dans la mesure où ils sont ancrés dans une réalité différente de la nôtre, dans une forme autre de mondialisation qui se lit comme contemporanéité. Mo Yan souhaite que les histoires de Gaomi qu’il raconte puissent émouvoir les lecteurs de tous les pays – voilà pour la portée universelle de l’œuvre –, mais les détails qu’il nous livre sur la « fabrique d’un écrivain » permettent au lecteur, par un mouvement inverse, de s’intéresser au contexte historique, social et culturel qui a nourri l’œuvre, à une spécificité qui résiste à toute uniformisation.

Chantal Chen-Andro,
1er janvier 2015

---

1. Slogan lancé en 1902 par le réformateur Liang Qichao : « Si l’on veut un peuple nouveau, il faut créer un roman nouveau. » *(Toutes les notes sont de la traductrice.)*
2. En 1935, après la Longue Marche, Mao Zedong y installe une base politique et militaire des communistes.
3. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski : théorie de la polyphonie du roman*, publié en chinois en 1988, l’œuvre complète est publiée en 1998.
4. Voir la note de la présente traduction p. 36. Notons que l’auteur de cette compilation est le traducteur de Faulkner et qu’il a entrepris la traduction du *Bruit et la Fureur* l’année même de la parution de cet ouvrage.
5. *Shi cao jiazu* [Le clan des chiqueurs de paille], « Yuanmeng » [L’interprétation des rêves], Éditions Shanghai wenyi, 2012, p. 353.

LA FAIM ET LA SOLITUDE SONT LES ATOUTS DE MA CRÉATION

Conférence donnée à l'université de Stanford en mars 2000

On ne devient pas écrivain sans raison et, bien entendu, je n’échappe pas à la règle. Mais si je suis devenu cet écrivain-là, et non un Hemingway ou un Faulkner, je pense que cela est dû à l’enfance bien particulière qui a été la mienne. Je considère cette réalité comme une chance et c’est elle qui va me permettre à l’avenir de poursuivre mon travail d’écriture.

Retournons quelque quarante ans en arrière, c’est-à-dire au début des années 1960, époque d’étrange folie s’il en est dans l’histoire moderne de la Chine[1]. Alors que nous étions à moitié morts de faim, nous nous considérions comme les gens les plus heureux sur Terre, tandis que, toujours de notre point de vue, les deux tiers restants de l’humanité – y compris les Américains – vivaient dans un « abîme de souffrances ». Ces crève-la-faim que nous étions étaient prêts à assumer le devoir sacré de *vous* tirer de là. Bien sûr, après l’ouverture du pays dans les années 1980, la lumière s’est faite en nous, et le réveil fut rude.

Dans mon enfance, j’ignorais jusqu’à l’existence des appareils photo et, quand bien même nous l’aurions connue, financièrement un tel achat n’était pas à notre portée. Je ne puis donc imaginer ce que fut mon enfance qu’à partir des quelques documents photographiques que j’ai pu voir et de mes souvenirs. J’ose garantir que ces images produites par mes rêveries sont vraies. Nous autres, mioches de cinq ou six ans, allions pratiquement nus du printemps à l’automne ; avec les froidures de l’hiver, on nous mettait vaguement quelque chose sur le dos. Les enfants chinois d’aujourd’hui auraient bien du mal à se représenter l’état des guenilles que nous portions alors. Je crois en l’adage que me répétait ma grand-mère paternelle : « Si pour l’homme il n’y a que bonheurs impossibles, aucune souffrance n’est insurmontable. » Je crois également à la théorie

darwinienne de la survie du plus apte. Quand l’être humain se trouve confronté à un environnement dangereux, peut-être connaît-il un regain étonnant de vitalité ? Tout ce qui ne peut s’adapter est voué à la mort, ce qui survit est de la bonne race. D’où l’on pourra en conclure probablement que je relève de la seconde catégorie. À l’époque nous avions une capacité de résistance au froid stupéfiante, car même lorsque les petits oiseaux, tout couverts de plumes qu’ils étaient, piaillaient de froid, nous autres, avec nos fesses à l’air, trouvions cela supportable. Si vous étiez venus dans nos campagnes en ces temps-là, vous auriez pu voir des enfants cul nu ou vêtus de misérables guenilles courir et chahuter dans la neige. Je suis plein d’admiration pour l’enfant que j’ai été, ce n’était vraiment pas facile pour moi, et je méritais plus d’estime que maintenant. Nous n’avions presque pas de muscles, nos quatre membres étaient fluets comme des allumettes, et nos ventres aussi bombés que des jarres à eau. La peau de nos abdomens semblait transparente, on pouvait voir au-dessous nos intestins brûlants d’envie de passer à l’action. Nos cous étaient grêles, paraissant incapables de porter nos têtes si lourdes.

Notre idéologie était des plus simples : manger. Notre préoccupation quotidienne était de chercher comment nous procurer de la nourriture. Nous étions là, telle une meute de chiots affamés, à flairer à droite à gauche dans la grand-rue et dans les ruelles du village en quête de ce qui pourrait remplir nos ventres. Beaucoup de choses qui, de nos jours, sembleraient impropres à la consommation faisaient nos délices. Nous avons mangé les feuilles des arbres et, quand il n’y eut plus de feuilles, nous avons mastiqué l’écorce, puis rongé les troncs. Les arbres de notre village étaient les plus malchanceux au monde : après tous ces grignotages, ils étaient criblés de cicatrices. Quant à nos dents, elles en furent aiguisées, rien ne pouvait leur résister. Plus tard, dans la sacoche à outils d’un de mes copains qui devint électricien, il n’y avait ni les tenailles ni le couteau que ses collègues jugeaient indispensables pour mener à bien leur travail : il pouvait aisément trancher entre ses dents du fil d’acier aussi gros qu’un crayon. Moi aussi j’avais de bonnes dents à l’époque, mais moins bonnes que les siennes, sinon j’aurais probablement fait un excellent électricien. Au printemps de l’année 1961, l’école de notre village fit venir une charrette de

morceaux de charbon tout brillants ; nous étions d’une ignorance crasse, nous ne savions pas de quoi il s’agissait. Un petit malin s’empara d’un de ces morceaux et se mit à le manger, *crunch*, *crunch*, à le voir déguster avec tant de plaisir son morceau de charbon, nous avons pensé que cela devait être délicieux. Nous nous sommes précipités pour saisir chacun un fragment et avons croqué dedans, *crunch*, *crunch*. Plus je grignotais le mien, plus je le trouvais savoureux, un vrai régal. Voyant combien nous nous délections, les adultes du village se ruèrent à leur tour sur le charbon. Le directeur de l’école sortit pour les en empêcher, ce fut alors la foire d’empoigne. J’ai oublié la sensation procurée par le charbon dans les intestins, mais celle éprouvée dans la bouche et le goût qu’il vous laissait sont restés gravés dans mon esprit. Ne croyez pas qu’en ces temps-là nous ne connaissions pas la joie, nous la ressentions bel et bien, et de toutes sortes de façons. Nous exultions à la découverte de quelque chose de comestible.

Ces temps de famine durèrent un peu plus de deux ans ; au milieu des années 1960, nos conditions de vie s’améliorèrent. Même si nous ne mangions pas à notre faim, nous pouvions toucher chaque année par personne cent kilos de céréales, auxquels il convient d’ajouter quelques légumes sauvages déterrés dans la campagne ; c’était en gros suffisant pour assurer notre subsistance, il y avait de moins en moins de cas de mortalité dus à la faim.

Bien entendu, avoir connu la famine ne suffit pas à faire de vous à coup sûr un écrivain. Toutefois, la faim a donné à l’écrivain que je suis une profonde expérience de la vie. Cet état de malnutrition sur une longue durée m’a fait comprendre l’importance de la nourriture pour l’être humain, qui vient bien avant les honneurs, la carrière, les idéaux ou l’amour. Afin d’assouvir ma faim, j’ai perdu tout amour-propre, j’ai été humilié, traité comme un chien, mais c’est aussi pour cette raison que je me suis engagé avec tant d’ardeur sur le chemin de la création.

Lorsque je suis devenu écrivain, j’ai repensé à la solitude qui avait été la mienne dans mon enfance, de même que, face à une table emplie de mets délicieux, je me suis souvenu de la faim. À l’époque mon pays natal, le canton nord-est de Gaomi, était une vaste région peu peuplée, située à la jonction de trois districts et d’un accès difficile. À l’extérieur du village ce n’étaient que

basses terres à perte de vue, herbes et fleurs sauvages y proliféraient. Tous les jours, comme ma scolarité avait été interrompue de bonne heure, je m'y rendais pour faire paître les vaches ; pendant que les autres enfants étaient à l'école, j'étais aux champs, avec les bêtes pour compagnie. Je les comprenais mieux que je ne comprenais les êtres humains. Je savais ce qu'elles ressentaient, ce qu'elles exprimaient, ce à quoi elles pensaient. Dans cette campagne qui, à mes yeux d'enfant, semblait sans limites, j'étais seul avec ces quelques bovins. Ils broutaient placidement, leurs yeux avaient la couleur bleue des mers. J'avais bien envie de bavarder avec eux, mais ils étaient tout à leur pâture, ne s'intéressaient aucunement à moi. Allongé sur le dos dans l'herbe, je regardais les nuages blancs se mouvoir lentement dans le ciel, on aurait dit de grands gaillards nonchalants. J'avais bien envie de parler avec eux, mais eux non plus ne prêtaient pas attention à moi. Il y avait beaucoup d'oiseaux dans le ciel, toutes sortes d'alouettes et d'autres espèces que je connaissais sans pouvoir les nommer. Ils chantaient de façon vraiment émouvante, au point que j'en avais souvent les larmes aux yeux. J'avais envie de communiquer avec eux, mais ils étaient très occupés, eux non plus ne s'intéressaient pas à moi. Allongé dans l'herbe, j'avais le cœur empli de tristesse. Alors, le plus souvent, je me laissais aller à rêver, la tête dans les nuages, dans un état de semi-éveil. Des pensées merveilleuses affluaient dans mon esprit. C'est ainsi que je compris ce qu'était l'amour, et aussi la bonté. J'appris aussi à soliloquer. À cet âge-là j'étais plein de talent, je parlais comme un livre, le flot de mes paroles était intarissable, et qui plus est je m'exprimais en rimes. Un jour que je soliloquais ainsi devant un arbre, ma mère qui m'avait entendu s'en effraya, elle dit à mon père : « Le père, est-ce que notre enfant n'aurait pas un problème ? »

Quand je fus un peu plus grand, je participai au travail collectif de la brigade de production, et entrai dans le monde des adultes. Cette propension à la parole contractée pendant la période où je gardais les vaches fut cause de bien des ennuis pour les miens. Ma mère, consternée, me donna ce conseil : « Fiston, ne pourrais-tu pas tenir ta langue ? » Sur le moment, devant son expression, j'avais été si ému que le nez m'avait picoté et que les larmes m'étaient montées aux yeux, j'avais juré de ne plus ouvrir la bouche, mais dès que je me retrouvais en

présence d’autres personnes, toutes les paroles que j’avais dans le ventre s’échappaient comme une portée de petites souris. Après coup, je regrettais vivement d’avoir parlé, je trouvais que j’avais manqué à l’enseignement maternel. Aussi, quand j’ai commencé ma carrière d’écrivain, me suis-je choisi pour nom de plume « Mo Yan[2] ». Mais, comme le disait souvent ma mère, de façon tout à fait méritée vu la propension qui est mienne à toujours ouvrir la bouche, « le chien ne peut s’empêcher de manger de la merde, le loup de la chair fraîche » et moi je ne peux m’empêcher de parler. À cause de cette mauvaise habitude, j’ai offensé bien des gens dans les milieux littéraires, car les propos qui me tiennent le plus à cœur sont ceux qui expriment la vérité. À présent, en avançant dans l’âge, je parle moins, l’âme de ma mère là-haut devrait en éprouver quelque consolation, non ?

Ce rêve de devenir écrivain m’est venu très tôt. J’avais un voisin qui avait étudié au département de littérature chinoise à l’université. Cependant, accusé d’être un droitiste, il avait été expulsé et renvoyé chez lui. Nous travaillions dans la même équipe. Au début, il n’oubliait pas son statut d’étudiant et parlait sur un ton pédant, mais, bien vite, la vie rude de nos campagnes et la pénibilité du travail physique devaient gommer tout cela et faire de lui un paysan comme nous. Pendant les pauses, nos ventres gargouillaient, nos estomacs pleins d’une eau acide criaient famine. Notre plus grand bonheur était de nous rassembler pour parler de nourriture. Chacun racontait aux autres, pour leur plus vif plaisir, ce qu’il avait mangé de bon autrefois, ou bien décrivait des plats délicieux dont on lui avait parlé, et nous partagions un vrai festin imaginaire. Tous, conteur et public, de savourer l’instant, de saliver en chœur. Un vieil homme nous décrivit un jour les plats renommés qu’il avait vus dans un restaurant de Qingdao où il avait été serveur : porc braisé à la sauce de soja, poulet grillé et que sais-je encore. Les yeux écarquillés, nous regardions sa bouche, comme si nous sentions le fumet de ces mets exquis, il nous semblait les voir descendre du ciel en planant. L’étudiant droitiste nous dit qu’il connaissait un écrivain, lequel avait publié un livre qui lui avait rapporté beaucoup d’argent en droits d’auteur. Il mangeait trois repas de raviolis par jour et, de plus, des raviolis à la viande bien grasse, qui dégoulinaient d’huile à chaque bouchée. Nous ne pouvions croire

qu’il y eût ainsi des gens aussi riches, mais l’étudiant de nous dire sur un ton méprisant : « C’est un écrivain ! Vous comprenez oui ou non ? Un écrivain !! » Alors je sus qu’il suffisait de devenir écrivain pour manger des raviolis trois fois par jour et, qui plus est, à la viande grasse. Ça, c’était la belle vie ! Même les immortels au Ciel ne connaissent pas une telle félicité. C’est alors que je décidai d’être écrivain quand je serais grand.

Oui, c’est vrai, quand j’ai commencé à écrire, je n’étais pas poussé par un noble idéal. Ma motivation était des plus vulgaires et je n’osais pas, comme font de nombreux écrivains chinois, m’imaginer en « ingénieur des âmes[3] », et encore moins penser changer la société grâce au roman[4]. Je l’ai dit, ce qui m’a motivé, avant tout, c’est l’envie de manger de bonnes choses. Bien sûr, après m’être fait un nom, j’ai appris à tenir des propos ronflants auxquels je ne croyais pas moi-même. Je suis de basse extraction, c’est la raison pour laquelle mes œuvres sont pleines de points de vue très ordinaires et celui qui voudrait y trouver élégance et beauté risque le plus souvent d’être déçu. C’est ainsi, à chacun son parler, à tel plant telle courge, à chaque oiseau son chant, à tel auteur telle œuvre. J’ai grandi dans la solitude et la faim, j’ai vu de multiples souffrances et injustices en ce monde, mon cœur est plein de compassion pour l’humanité et de colère contre les inégalités sociales, c’est pourquoi je ne peux produire que ce type de romans. Certes, au fur et à mesure que je mangeais à ma faim, ma littérature a quelque peu évolué. J’ai compris que, même avec trois repas de raviolis assurés chaque jour, les gens souffraient, que cette souffrance psychique n’était pas moindre que celle de la faim. Exprimer cette souffrance faisait aussi partie du devoir sacré de l’écrivain. Mais quand je m’y attelle, je ne peux jamais oublier les affres causées par la faim, je ne sais si c’est un atout ou un handicap, mais je vois bien que tel est mon destin.

Mes premiers écrits ne mériteraient pas d’être mentionnés, pourtant il le faut, car ils sont mon histoire et font partie de l’histoire de la littérature chinoise contemporaine. Je me souviens que ma première œuvre romanesque parle de travaux de dragage d’une rivière. Un chef de compagnie de la milice populaire, qui s’est levé tôt, se tient debout devant le portrait de notre président Mao et lui adresse une prière avec des vœux de longévité. Puis il se rend à une réunion au

village où il est décidé qu'il ira, à la tête de sa compagnie, procéder à des travaux de dragage d'un grand cours d'eau. Sa petite amie, pour le soutenir, accepte de reculer de trois ans la date de leur mariage. Mais un vieux propriétaire terrien, opposé au projet, s'introduit nuitamment dans l'étable et, avec une pelle en fer, tranche les pattes du mulet noir destiné à tirer la charrette sur le chantier. Telle est la lutte des classes, extrêmement violente. Tout le monde se mobilise alors pour un combat acharné contre cet ennemi de classe comme s'il s'agissait d'un adversaire redoutable. Pour finir, les travaux sont menés à bien et le vieux propriétaire est arrêté. Personne, de nos jours, ne veut plus lire ce genre d'histoire, mais, à l'époque, la scène littéraire chinoise ne se nourrissait que de ce type de récits. Vous n'aviez aucune chance de voir votre manuscrit publié si vous ne jouiez pas le jeu, je m'y suis donc prêté, mais il n'y eut pas de suite : mon texte n'était pas assez révolutionnaire.

À la fin des années 1970, notre président Mao mourut, la situation en Chine connut des changements, et la littérature chinoise elle aussi se mit à évoluer, mais faiblement, lentement. Il restait beaucoup de domaines interdits, comme l'amour. Toutefois la soif ardente de liberté en matière de littérature ne pouvait être étouffée, les écrivains se creusaient les méninges, usaient de détours pour briser ces tabous. Ce fut l'époque de la littérature dite « des cicatrices[5] ». Lorsque j'ai commencé à écrire au début des années 1980, la littérature chinoise avait déjà connu un grand essor, les tabous étaient presque tous tombés, de nombreux écrivains occidentaux avaient été introduits et tout le monde les imitait avec un enthousiasme fiévreux. Enfant, j'avais grandi allongé dans les prés, je n'avais pratiquement pas eu de scolarité, j'ignorais donc tout de la théorie littéraire. Me fiant à mon intuition, je compris que je ne pouvais pas imiter les écrivains en vogue à ce moment-là en Chine et faire miens, certes en les changeant un peu, ces trucs venus des écrivains occidentaux. Cela revenait, à mon avis, à produire des œuvres de seconde catégorie, et ne pouvait mener très loin. Je me disais que je devais écrire des choses qui venaient de moi, différentes de ce que produisaient les autres, écrivains étrangers ou chinois. En disant cela, je n'entends pas nier l'influence de la littérature étrangère sur mon œuvre, bien au contraire, car en tant qu'écrivain chinois j'ai été grandement influencé par elle

et je le reconnais en toute franchise. Cette question mériterait à mon avis de faire l’objet d’un autre débat. Mais là où j’estime être plus habile que bon nombre d’écrivains chinois, c’est que je n’imite pas fidèlement les formes narratives des auteurs étrangers et les histoires qu’ils racontent ; en revanche, j’étudie en profondeur les connotations de leurs œuvres afin de comprendre leur mode d’observation et leur point de vue sur la vie, sur le monde. Pour moi, lorsqu’un auteur lit un autre auteur, il s’agit en fait d’un dialogue, qui peut déboucher sur un véritable attachement. Si l’entente est bonne, on peut devenir compagnons à vie ; à l’inverse, nos chemins peuvent se séparer.

Jusqu’à présent, trois de mes livres ont été publiés aux États-Unis : *Le Clan du sorgho rouge*, *La Mélopée de l’ail paradisiaque* et, tout récemment, *Le Pays de l’alcool*[6]. Le premier exprime mon opinion sur l’Histoire et sur l’amour ; le deuxième est une critique de la politique et la marque de ma compassion pour les paysans ; le dernier dit tous mes regrets sur la décadence du genre humain et ma haine des fonctionnaires corrompus. Ces trois livres peuvent sembler totalement différents mais, en fait, en leur tréfonds, est enfouie une même réalité : l’aspiration d’un enfant traumatisé par la faim à une vie plus belle.

---

1. Dès la fin des années 1950, la Chine s’engage dans une politique aventuriste totale. En 1958, Mao lance le Grand Bond en avant avec le slogan : « Dépasser l’Angleterre et rattraper l’Amérique ». La population entière est mobilisée dans la production du fer et de l’acier et dans des travaux hydrauliques gigantesques. En été 1958, les communes populaires sont généralisées afin de gérer totalement la production et la vie du peuple, tout bien individuel doit passer à la collectivité. Les années 1958-1961 sont marquées également par des catastrophes naturelles qui viennent ajouter leurs méfaits à ceux provoqués par la densification des cultures et par la surenchère des taux de rendement. Les campagnes chinoises sont ravagées par une famine gigantesque qui provoquera, selon Yang Jisheng, auteur de *Stèles* (Seuil, 2012), la mort de 36 millions de personnes. En 1960, les dissensions avec le « grand frère soviétique » s’aggravent, les techniciens soviétiques quittent la Chine, laquelle, malgré l’état de déliquescence dans lequel elle se trouve, et pour concurrencer l’URSS, entend proposer son modèle et son aide aux pays du tiers-monde.

2. « Ne parle pas. »

3. C’est la fonction que Staline, en 1932, attribuait aux écrivains : il s’agissait pour eux de « rééduquer » l’être humain en vue de bâtir le communisme. Les communistes chinois avaient adopté très tôt ce principe.

4. Genre déprécié dans la tradition littéraire chinoise, le roman fut valorisé au tournant du XXe siècle avec le slogan « Révolution du monde du roman » lancé par le réformateur Liang Qichao en 1902. Le but avoué était d'éduquer le peuple. L'adoption, en 1953, du réalisme socialiste comme courant majoritaire de la création littéraire chinoise a fait perdurer cette utopie.
5. « *Shanghen wenxue* ». Ce mouvement, apparu après la mort de Mao et la chute de la bande des Quatre, orchestré par le pouvoir pour dénoncer l'aliénation des rapports entre les individus pendant la période de la Révolution culturelle, prendra le nom de la nouvelle « La plaie » (1978) de Lu Xinhua (« jeune instruite » née en 1954). Littérature de « traumas », elle se prononce pour une redécouverte des valeurs humaines et défend le point de vue de la subjectivité dans la création artistique et littéraire contre l'emprise du collectif, celui du « je » contre le « nous », combat qui avait été initié dans la clandestinité par de jeunes poètes au tournant des années 1970. Des écrivains connus reprennent la plume mais, surtout, on assiste à l'éclosion d'une nouvelle génération d'auteurs. Mo Yan commence à écrire peu d'années après, alors qu'il est déjà à l'armée (en 1982, la nouvelle « Le vilain petit soldat » paraît dans une revue locale, *L'Étang aux lotus*).
6. À la date de la conférence, soit en mars 2000.

COMMENT ÇA VA, ONCLE FAULKNER ?

Conférence donnée à l'université de Berkeley en mars 2000

Il y a quelques jours, lors d'une conférence à l'université de Stanford, je disais : « Lorsqu'un auteur lit un autre auteur, il s'agit en fait d'un dialogue, qui peut déboucher sur un véritable attachement. Si l'entente est bonne, on peut devenir compagnons à vie ; à l'inverse, nos chemins peuvent se séparer. » Aujourd'hui, je vais parler plus concrètement de ces dialogues que j'entretiens avec les écrivains du monde entier, et j'irai même jusqu'à dire qu'il existe un processus de profond attachement. À mes yeux, un bon écrivain est immortel. Certes son corps, comme celui du commun des mortels, finira par redevenir poussière, mais son esprit, grâce à la diffusion de son œuvre, traversera l'éternité. Dans notre société dominée par l'argent, ce propos pourra paraître bien anachronique, il y a tant d'activités plus intéressantes que la lecture ! Toutefois, pour ma propre consolation, pour me sentir encouragé à poursuivre dans la voie de la création, il me faut parler ainsi.

Ma vie de lecteur a débuté il y a plusieurs décennies, alors que j'étais encore un enfant espiègle qui gardait les vaches dans les pâturages, au pays. À l'époque, dans notre région reculée et arriérée, les livres étaient un produit de luxe rarissime. Je savais pratiquement qui, dans la dizaine de villages que comportait le canton nord-est de Gaomi, possédait quel livre. Pour obtenir le droit de lire ces livres, je travaillais souvent pour le compte de leurs propriétaires. Chez le tailleur de pierre d'un village voisin se trouvait un exemplaire illustré de l'*Histoire romancée de l'investiture des dieux*[1]. Ce livre semble parler de l'histoire de la Chine il y a trois mille ans, en fait il raconte celle de personnages hors du commun. Par exemple, ce récit sur un homme qu'on avait énucléé : de ses orbites étaient alors sorties deux mains, et de ses mains deux yeux, lesquels

pouvaient voir à un mètre sous terre. Il y avait aussi l'histoire d'un homme capable de détacher sa tête de son cou pour qu'elle chante dans les airs. Son ennemi s'était métamorphosé en aigle et lui avait remis la tête à l'envers sur le cou, si bien que lorsqu'il courait, il reculait et vice-versa. Ce genre de livres, sur l'enfant que j'étais, livré à longueur de journée à ses rêveries, exerçait une fascination irrésistible. Afin de pouvoir m'y plonger pendant deux heures, je poussais la meule à grain du tailleur pendant toute une matinée et je devais le lire dans le chemin de meulage. Pendant que je lisais, la fille de la maison me surveillait, debout derrière moi ; quand le temps imparti était écoulé, elle reprenait le livre et me plantait là. Si je voulais en poursuivre la lecture, il me fallait continuer de moudre. En ces temps-là, chez nous, il n'y avait ni montres, ni pendules, aussi ces deux heures variaient-elles avec son humeur : si celle-ci était bonne, le temps s'écoulait lentement, sinon, il filait à toute vitesse. Pour que la jeune fille garde une humeur joyeuse, je n'avais d'autre choix que de voler des abricots dans l'arbre d'un voisin. Que le gourmand que j'étais se soit résigné à donner à autrui des fruits qu'il avait chapardés, c'était comme si un chat acceptait de cracher le poisson qu'il a dans la bouche. Pourtant, je donnais ces abricots durement gagnés à la fillette. Bien sûr, le fait qu'elle était très jolie pesait dans la balance. En un mot, pendant mon enfance, j'ai payé cher la lecture de tous les livres détenus dans la dizaine de villages environnants. À l'époque, j'avais une excellente mémoire. Non seulement je lisais à une vitesse étonnante, mais je retenais presque tout ce que j'avais eu sous les yeux. Quant à dire que la lecture était un échange avec l'auteur, en ce temps-là il n'en était même pas question ; seule l'histoire m'intéressait et j'y entrais complètement, pleurant de tout mon cœur sur les déboires des personnages, m'énamourant des adorables héroïnes.

Après avoir lu cette dizaine de livres, pendant les dix ans qui suivirent je ne lus pratiquement rien d'autre, pensant que j'avais fait le tour des ouvrages existant de par le monde. Je travaillais dans les champs, j'avais plus de contacts avec les vaches et les moutons qu'avec les humains, j'avais presque oublié les idéogrammes appris à l'école. Toutefois je me berçais encore d'illusions, je voulais devenir un écrivain, afin de pouvoir mener la belle vie qui est la sienne.

Quand j’eus quinze ans, la fille du tailleur de pierre était devenue un beau brin de fille, elle avait une grosse natte qui lui tombait sur les fesses, des yeux de velours, un air langoureux. J’étais complètement sous le charme, je lui achetais des bonbons avec mes maigres sous péniblement gagnés. Nos potagers étaient très proches ; à la tombée de la nuit, nous allions tous à la rivière puiser de l’eau et la rapportions à la palanche pour arroser les légumes. Lorsque je la voyais descendre la digue avec sa démarche aérienne et sa grosse natte qui se balançait dans son dos, j’étais en proie à mille sentiments. Je trouvais qu’elle était l’être le plus beau au monde. Quand je venais derrière elle et que je mettais mes pieds nus dans les traces laissées par ses pas sur la grève, il me semblait être traversé de bas en haut par une onde électrique qui me remplissait de bonheur.

Un soir, je pris mon courage à deux mains et lui avouai que je l’aimais et que j’espérais qu’elle pourrait devenir ma femme. Elle en resta interdite, puis se mit à rire aux éclats. Elle me dit : « Mais tu es vraiment le crapaud qui espère manger la chair du cygne ! » Je fus profondément blessé dans mon amour-propre, mais n’en restai pas moins énamouré d’elle et je demandai même à une belle-sœur d’aller chez la demoiselle pour faire en mon nom une demande en mariage. Sa réponse fut qu’elle se marierait avec moi si je réussissais à écrire un livre aussi bon que leur *Histoire romancée de l’investiture des dieux*. Je me rendis chez elle à mon tour pour lui montrer ma détermination à réaliser cet idéal, mais elle refusa de me voir ; ce fut leur gros chien, plus féroce qu’un tigre, qui jaillit de la maison. Lors de ma conférence à l’université de Stanford, j’ai dit que si je m’étais mis à écrire avec tant d’acharnement, c’était afin de pouvoir mener la belle vie en mangeant trois fois des raviolis par jour, mais, en fait, ce qui m’y a poussé, en plus des raviolis, ce fut la fille aux yeux langoureux du tailleur de pierre. Jusqu’à ce jour, je n’ai pas encore réussi à écrire le livre en question, quant à elle, elle s’est mariée depuis belle lurette avec le fils du forgeron et elle est mère de trois enfants.

Ma période de lecture intense se situe lors de mon passage au département de littérature à l’université – j’avais déjà écrit un bon nombre de mauvaises œuvres romanesques. La première fois que je mis les pieds dans la bibliothèque,

je restai frappé de stupeur : je n'aurais jamais pu imaginer, même en rêve, que tant de gens de par le monde avaient écrit tant de livres. Mais j'avais déjà passé le premier âge de la lecture, je m'aperçus que je n'avais plus la patience de lire un livre du début jusqu'à la fin. Je trouvais que les fils de l'intrigue n'étaient pas à la hauteur de mon imagination. Au bout d'une dizaine de pages, j'avais percé l'auteur à jour. Je reconnais que bon nombre de ces écrivains étaient excellents, mais voilà, nous ne parlions pas la même langue, leurs œuvres ne m'apportaient pas grand-chose. Il me semblait, à les lire, que je restais dans le registre de la courtoisie, comme avec un invité. Cette situation devait perdurer jusqu'à ce que je lise William Faulkner.

Je m'en rappelle fort bien. C'était en décembre 1984, par un après-midi où la neige tombait à gros flocons, j'avais emprunté à un ami *Le Bruit et la Fureur*. J'examinai ce vieil homme représenté sur la page de garde, costume-cravate, pipe au bec, je ne le sentais pas. Puis je commençai à lire la longue préface écrite par un célèbre traducteur chinois[2] ; plus j'avançais dans ma lecture, plus je jubilais, me sentais proche de l'auteur, comprenais maints comportements intempestifs de ce vieil Américain. Par exemple, le fait qu'il n'ait jamais entrepris d'études sérieuses, sa propension à parler à tort et à travers, à dire des mensonges ; alors qu'il n'avait même pas fait la guerre, il racontait avec culot qu'il avait piloté un avion de combat contre l'ennemi, qu'il en avait gardé un gros morceau d'éclat d'obus dans le crâne et que cela expliquait cette langue compliquée, hermétique, qui était la sienne. Lorsqu'il était allé recevoir son prix Nobel, il était tellement ivre qu'il avait jeté sa médaille en or dans la poubelle. Quand le président Kennedy l'avait invité à un banquet à la Maison Blanche, il avait répondu que faire ce long voyage pour un repas ne valait vraiment pas le déplacement. Il ne se considérait pas comme un écrivain, mais comme un paysan. Cependant, ce qui a transporté mon imagination, c'est surtout l'invention du comté de « Yoknapatawpha ». J'ai eu le sentiment que Faulkner était semblable à ces vieux paysans de mon pays natal, eux qui m'expliquaient avec impatience comment mettre le licou à un poulain. Je me suis mis à lire son livre dans la foulée. Nombreux sont ceux qui considèrent que c'est une œuvre hermétique, pourtant, en ce qui me concerne, cette lecture fut des plus aisées.

Tout cela m’était aussi familier que le verbiage des villageois à l’humeur bizarre de chez moi. Ce qui m’intéressait, ce n’était pas l’histoire qu’il racontait, car mon talent à nouer des intrigues est loin d’être inférieur au sien, ce que j’admirais chez lui c’était ce ton et cette approche qui lui étaient propres. C’était de lui qu’il parlait, comme s’il était seul, tout comme je soliloquais autrefois dans les champs au pays, pour les vaches et les oiseaux.

Jusque-là, j’avais écrit mes textes romanesques selon la méthode des cours qu’on m’avait dispensés, de telles créations avaient été une vraie ascèse. J’avais le sentiment de n’avoir pas trouvé ce sur quoi je voulais écrire ; or, toujours selon le matériel didactique mis à notre disposition, si tel était le cas, il fallait aller au cœur de la vie réelle. La lecture du livre de Faulkner fut pour moi une révélation : ainsi on pouvait raconter n’importe quoi, ainsi les faits insignifiants qui se passaient au village étaient en mesure, en toute légitimité, de devenir œuvre romanesque et d’y gagner leurs lettres de noblesse. Son comté de Yoknapatawpha m’a fait comprendre qu’un auteur pouvait non seulement imaginer des personnages, des histoires, mais aussi une topographie. Alors, j’ai fermé le livre et j’ai pris ma plume pour écrire des romans bien à moi. Fort de cette révélation que fut le comté de Yoknapatawpha, je me suis enhardi à tracer dans mon manuscrit les mots : « canton nord-est de Gaomi ». Alors que Faulkner a complètement imaginé ce comté, le canton nord-est de Gaomi existe bel et bien. J’ai décidé moi aussi d’écrire sur mon pays natal, ce petit territoire grand comme un mouchoir de poche. Ce fut comme si les vannes de la mémoire s’ouvraient, la vie de mon enfance tout entière s’en est trouvée réactivée. Je me suis souvenu de chaque phrase prononcée devant les vaches, les nuages, les arbres et les oiseaux, et je les ai transcrites, telles quelles, dans mes romans. Dès lors, si je n’eus plus à m’inquiéter de ne pas trouver de matière à mon œuvre créatrice, ma crainte principale fut de ne pas réussir à consigner tout cela dans l’écriture. Je suis souvent confronté au phénomène suivant : quand j’écris un roman, des tas de nouvelles idées aboient derrière moi comme des chiens.

Plus tard, lors du colloque international sur Faulkner organisé à l’université de Pékin, j’ai fait la connaissance d’un professeur américain qui enseignait dans une université proche du pays natal de l’écrivain. Le président et lui m’ont invité

à me rendre dans leur établissement mais je n'ai pu y aller, il m'a alors envoyé un album de photos de Faulkner, dont certains clichés sont pour moi inestimables. Sur l'un d'eux, Faulkner porte des vêtements et des bottes déchirés, il est debout devant une écurie. Cette image m'a ramené d'un coup au canton nord-est. J'ai repensé à mon grand-père, à mon père ainsi qu'à de nombreux villageois. L'image du Faulkner grand écrivain que je gardais à l'esprit a volé en éclats, j'ai eu l'impression qu'entre lui et moi toute distance était abolie, que nous étions de vieilles connaissances, âmes sœurs qui pouvaient se parler de tout – du temps, des récoltes, du bétail –, qui pouvaient fumer et boire ensemble. Je pouvais aussi entendre ses injures lancées contre les critiques américains, ses sarcasmes à l'égard d'Hemingway. Il me laissait toucher la cicatrice qu'il avait à la tête, m'avouait qu'en fait c'était la morsure d'un cheval pie, mais qu'il se devait de dire à ces crétins que c'était à cause des bombardiers allemands. Alors il partait d'un bon rire satisfait, sur son visage s'épanouissait le sourire espiègle du gamin qu'il était resté. Il me disait qu'un auteur doit être plein d'audace et mentir sans vergogne, car non seulement on peut fabriquer de toutes pièces un roman, mais on peut faire de même pour sa biographie. Il me démontrait qu'un écrivain se doit de fuir l'animation des villes pour se fixer dans son pays, tout comme un arbre ancre ses racines dans la terre. J'aurais bien voulu suivre ses conseils, mais, dans mon village, les coupures de courant sont fréquentes, l'eau est amère, il n'y a pas de chauffage en hiver et moi je redoute les conditions de vie difficiles, c'est pourquoi, jusqu'à ce jour, je ne me suis pas décidé à rentrer au pays.

Il me faut reconnaître en toute franchise que je n'ai pas achevé la lecture du *Bruit et la Fureur*. Mais je garde sur mon bureau l'album des photos de Faulkner et chaque fois que je perds confiance en moi, je discute avec lui. Je reconnais qu'il est mon guide, ce qui ne m'a pas empêché de lui dire, non sans témérité : « Eh, vieux, j'ai aussi des avantages par rapport à toi ! » J'ai vu un sourire ironique flotter sur son visage, puis il m'a dit : « Alors, raconte ! lesquels ? » J'ai répondu : « Ton Yoknapatawpha reste un comté, tandis que moi, en à peine dix ans, j'ai fait de mon canton nord-est de Gaomi une ville des plus modernes. Dans

mon dernier roman *Beaux seins, belles fesses*, j'y ai ajouté quantité de grands buildings et de nombreux équipements de loisirs. En outre, j'ai plus d'audace que toi : alors que tu ne décris que ce qui se passe sur ce bout de terre, moi j'ose mettre dans mon canton nord-est, en les adaptant, des choses qui se passent ailleurs, dans tous les coins du monde, comme si elles avaient eu lieu ici. Dans le vrai canton nord-est, il n'y a pas de montagne, mais j'en ai importé une tout exprès, de même pour le désert, les marécages, j'en ai mis des petits pans, sans parler des forêts, des lacs, des lions et des tigres… autant d'éléments inventés de toutes pièces. Ces dernières années, étudiants étrangers et traducteurs se sont succédé au canton nord-est pour voir de leurs propres yeux ces paysages que je décris dans mes livres. Au premier coup d'œil, ils ont été bien déçus, il n'y avait rien d'autre qu'une plaine désolée avec quelques villages sans cachet. » Faulkner m'a interrompu d'un ton sec : « Les nouveaux brigands ont plus de culot que les anciens ! »

Le canton nord-est de Gaomi est une république des Lettres que j'ai créée, je suis le roi de ce royaume. Chaque fois que je prends la plume pour écrire ce qui s'y passe, je jouis pleinement du bonheur qu'est la sensation du pouvoir. Sur ce territoire, je déplace les montagnes et comble les mers, convoque le vent et la pluie, fais mourir ou vivre qui je veux. Bien sûr, quelques brigands pleins d'audace se montrent rebelles et je dois me soumettre à eux. Après la parution d'une série de romans relatifs au canton nord-est, des locaux ont protesté, m'accusant d'avoir trahi mon pays natal ; j'ai dû rédiger plusieurs articles pour m'expliquer. Je leur ai dit : « Le canton nord-est est un concept littéraire et non une identité géographique ; il s'agit d'un concept ouvert et non fermé, d'un fantasme littéraire que j'ai imaginé en me basant sur l'expérience de mon enfance. Je m'efforce d'en faire une Chine en miniature, de sorte que les joies et les souffrances éprouvées là-bas soient aussi celles éprouvées par l'humanité tout entière ; je voudrais tant que les histoires qui se passent au canton nord-est puissent émouvoir les lecteurs de tous les pays, tel sera le combat de toute ma vie. »

À présent, je foule enfin le territoire d'oncle Faulkner, j'espère apercevoir sa silhouette dans l'avenue animée, je connais les vieux vêtements qu'il porte, sa

grande pipe, l’odeur de crottin et de tabac qui émane de lui m’est familière, ainsi que sa démarche vacillante pareille à celle d’un homme ivre. Si je le trouve, je crierai derrière lui : « Oncle Faulkner, me voici ! »

---

1. Roman historique et fantastique de la dynastie Ming (1368-1644).
2. Le traducteur est le spécialiste chinois de Faulkner, Li Wenjun. La traduction a débuté en 1980, le livre est paru en 1984. Tiré à 85 000 exemplaires, il a été épuisé immédiatement. Des chercheurs chinois ont étudié sa traduction à la lumière de la théorie du polysystème littéraire développée par le chercheur israélien Itamar Even-Zohar.

À LA RECHERCHE DU PAYS DU SORGHO ROUGE

Dialogue entre Ōe Kenzaburō et Mo Yan à Gaomi, février 2002

ŌE[1] : Je me suis rendu dans l'ancienne maison où est né M. Mo Yan. Dans cette toute petite maison au beau milieu des champs, il a commenté pour moi, avec maints détails, toutes sortes de faits. Au cours de notre conversation, il a évoqué des souvenirs de son enfance, il a parlé de petits animaux et d'autres sujets fort intéressants. En écoutant cet exposé circonstancié, il est aisé de comprendre comment le jeune Mo Yan, qui a grandi à la campagne, a pu devenir ce maître en littérature qu'il est actuellement. De mon côté, j'ai réfléchi une fois de plus à ce qui avait fait de moi un romancier. À peine avions-nous franchi l'entrée de la vieille maison que M. Mo Yan a ouvert la fenêtre face à nous. Devant, il y avait des briques empilées en guise de soutènement. Il m'a expliqué que la rivière toute proche avait connu de grandes crues.

Dans un de vos récits de la première période, « Déluge[2] », vous décrivez ce spectacle de la montée des eaux. Après cette lecture, plusieurs passages étaient restés obscurs pour moi, par exemple le fait que vous ayez comparé la crue à la tête d'un cheval. Sur le moment je m'étais dit que c'était peut-être une question de hauteur. Jusqu'à ce que vous évoquiez pour moi vos souvenirs d'enfant au sujet de ces crues et m'expliquiez le sens de ce mot « tête de cheval ». Alors j'ai vu la silhouette de cet adolescent qui regardait la montée des eaux et j'ai eu le sentiment de comprendre dans le même temps votre œuvre. Pourriez-vous m'expliquer une fois encore le sens de ce mot ?

MO YAN : Je me sentais vraiment confus de vous avoir conduit jusqu'à cet endroit aussi reculé. Je me demandais si vous ne trouveriez pas tout cela sans intérêt. Mais vous venez de dire que c'était pour vous très gratifiant, me voici

donc soulagé. C’est sans aucun doute dans la littérature que vous avez trouvé l’énergie nécessaire pour accomplir ce long voyage, au-dessus des océans, jusqu’à cette campagne reculée du canton nord-est de Gaomi. Preuve que le point de départ de nos vies et de notre entrée en littérature est similaire à bien des égards. Vous dites que vous êtes né dans un petit village cerné par la forêt de l’île de Shikoku, cela m’a vraiment donné le sentiment d’être en communion d’idées avec vous. Pour moi, le point de départ est cette vieille maison basse que vous avez vue aujourd’hui. Derrière, autrefois, coulait une rivière, devant c’était la campagne à perte de vue. Les liens qui m’attachaient à cette rivière étaient très profonds. À l’instant vous avez dit que, dans ma nouvelle, j’avais écrit que l’eau de la rivière se ruait en avant comme le fait la tête d’un cheval ; chez nous, nous désignons ce phénomène par l’expression « tête de la rivière ». Chaque année, en été et à l’automne, pour peu qu’en amont il y ait eu des pluies torrentielles, en une demi-journée, voire une journée, la crue était là, empruntant le lit de la rivière. Nous entendions d’abord de lointains grondements, les enfants couraient alors vers la digue pour regarder l’eau en crue débouler, comme venue du bout du ciel. La tête de la crue était plus haute que la surface de l’eau, on aurait dit une horde de chevaux sauvages galopant furieusement, crinière au vent, c’est pourquoi je l’ai comparée à la tête d’un cheval. La crête passée, la surface de l’eau s’égalisait immédiatement à hauteur de la berge. L’eau était d’un jaune sale car elle charriait une grande quantité de sédiments. C’était un moment d’allégresse pour les enfants. Quelques bons nageurs parmi nous regardaient depuis la digue les objets que l’eau entraînait. Cela pouvait être un arbre fruitier, aux branches encore chargées de fruits. Ou un épi de maïs. Je me souviens qu’une année flottait une pastèque qui roulait dans les eaux, les enfants s’étaient jetés à l’eau, le meilleur nageur l’avait repêchée et on l’avait partagée entre tous sur la berge. La rivière non seulement nous procurait de la nourriture, mais elle devait devenir pour moi source d’inspiration littéraire. Là où il y a une rivière, là assurément il y a naissance d’une civilisation et donc d’une littérature. Les berges, c’étaient des prairies et de la friche, tout cela apparaît aussi dans mon roman *Le Radis de cristal*. En fait, vu la quantité d’eau, pour préserver le village, sur la rive opposée – des terres basses –, on avait construit un barrage de retenue

et aménagé dans la digue des dizaines de ponceaux obstrués par des vannes[3]. D’ordinaire, quand le niveau de la rivière était bas, on laissait l’eau couler le long du lit ; mais quand il montait jusqu’à menacer la sécurité du village, on relevait les vannes pour que l’eau puisse partir dans la lande, ce qui soulageait la pression sur la digue et préservait les maisons. Le lecteur sait peut-être que, dans ce roman, j’ai relaté une part de mon expérience personnelle. De onze à douze ans, j’ai été manœuvre sur la construction de ce barrage. C’était encore au temps des communes populaires. Dans chacun des cinquante villages ainsi regroupés, on avait choisi une dizaine de personnes pour arriver au chiffre total de trois cents environ. On habitait sous les ponceaux, chaque jour on transportait les pierres pour bâtir le barrage. Comme il fallait se servir d’un foret pour les tailler, cela nécessitait l’intervention d’un forgeron ; je travaillais sous ses ordres, j’actionnais le soufflet pendant qu’il battait le fer pour chauffer l’instrument. Plusieurs dizaines d’années plus tard, alors que j’avais écrit le roman en question, je suis retourné au pays et me suis rendu sur les lieux. Je me suis aperçu alors que les ponceaux étaient bien différents de ceux conservés dans ma mémoire : selon mes souvenirs d’enfant, ils étaient grandioses alors qu’à mon retour je les voyais tout petits, il suffisait d’allonger la main pour en toucher le plafond. Ainsi, dans les souvenirs, maintes choses perçues au cours de l’enfance sont gardées de façon hyperbolique ; si on mesure à l’aune de la réalité rien de tout cela n’est fiable, mais du point de vue de la littérature, c’est fort intéressant.

Ōe : À mon avis, le cours d’eau est un accès, depuis un autre monde et, par là, depuis une extériorité, au lieu où l’on vit. Même s’il existe également des chemins qui mènent à la forêt, j’ai toujours pensé que seul le cours d’eau possède cette capacité de donner à l’homme l’accès au paradis, de lui permettre d’offrir des fleurs à Dieu ou de faire bien d’autres choses encore du même genre. Je suis fermement convaincu que le vrai sens du quotidien affleure peu à peu lorsque l’on avance dans la vie. Abordons maintenant la croyance en la présence des ancêtres. Le frère aîné de mon épouse est décédé voilà cinq ans, pourtant, dans le roman que j’ai écrit, c’est comme s’il était encore vivant et prenait part à ma vie de tous les jours. Ce livre est paru l’an passé. Pour moi, l’œuvre décrit le

côté routinier de la vie et de la mort, en même temps qu'une profonde douleur. Aujourd'hui, dans la plantation de pêchers, j'ai assisté à la rencontre entre M. Mo Yan et ses ancêtres, j'ai été mis en présence de choses tout à fait semblables à celles que j'écris chez moi au Japon. Il me semble aussi avoir retrouvé ce paysan japonais que je suis resté. La crue est un grand sujet littéraire. Dans un de mes tout premiers romans, *Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants*[4], le déclenchement de la crue coupe un village des bourgs et des hameaux avoisinants. Je décris la vie des enfants dans ce lieu reculé, les conflits entre amis et bien d'autres choses. Mais je n'ai jamais réfléchi sur la question de savoir pourquoi il fallait absolument que l'inondation fût le thème de cette fiction. En vous écoutant à l'instant, j'ai soudain compris ceci : la description de cette crue est intimement liée à l'expérience de la guerre au Japon vécue durant mon adolescence. Seuls les enfants impliqués dans la Seconde Guerre mondiale, qui y ont participé, qui se sont trouvés aux portes du désespoir, peuvent comprendre cela. Dans le même temps, j'ai ressenti que cette crainte innée de la crue était due au fait que j'étais resté, en fin de compte, un paysan. Et ceci encore : tout en continuant ma narration sur ce grand thème de la crue, je me suis remémoré des souvenirs concrets de ma petite enfance restés ancrés en moi. Comme nous étions en période de guerre, la pénurie alimentaire était là, et nous cherchions tous à déterrer les racines sphériques de légumes sauvages pour en faire de l'amidon que nous lavions à l'eau afin d'en éliminer les toxines et de le rendre consommable. Mon oncle paternel et ma mère avaient ouvert un atelier, on entreposait à la maison des seaux contenant l'amidon : ils étaient alignés le long de la rive. Mais une crue a emporté les seaux un à un – cela s'est passé pendant la nuit. Quand la chose fut découverte, je me jetai dans l'eau pour rapporter à la nage un ou deux seaux. Or, au moment où je plongeai, je sentis comme une piqûre d'épine de cirse, ce fut extrêmement douloureux. Sans aucun doute, ce détail est resté dans un coin de mon cerveau et je l'ai consigné dans mon roman.

Aussi, au vu de tout ce qui précède, le sentiment que nous sommes, vous et moi, deux enfants de la campagne devenus écrivains s'affirme avec plus de force. Néanmoins, si j'écris souvent à la première personne pour raconter des

faits qui me concernent, je n'ai pas réussi comme vous à coucher sur le papier avec autant de profusion le vécu de ma propre enfance. Parmi vos œuvres il en est une que l'on peut considérer, de même que « Déluge », comme le chef-d'œuvre de la première période : il s'agit de *Radis de cristal*. Lors de ce séjour à Gaomi, j'ai vu les lieux décrits dans le livre, la rivière et les vannes permettant de réguler l'eau. J'apprends donc que vous avez travaillé là dans votre enfance. Le jeune « Noiraud » de ce roman est un enfant prodigieux, dont le corps déborde de vitalité, comme tous les garçons de son âge. Vous décrivez aussi dans cette œuvre la vie dans une commune populaire. Ainsi, tout en laissant libre cours à vos souvenirs d'adolescence, vous prenez ce système comme thème central du roman ; usant de techniques très réalistes, vous avez créé des images vraies, bien au-dessus même du réalisme magique, pour former, à partir de là, un monde propre à Mo Yan.

MO YAN : Quand j'ai commencé à écrire, je suis resté un certain temps plongé dans la perplexité car je ne savais pas sur quoi écrire. Je lisais la presse, écoutais la radio, collectais partout des matériaux, mais trouvais tout cela bien difficile à utiliser. Autrefois, à l'armée, j'avais travaillé dans les services secrets, j'ai même pensé à l'époque chercher dans les documents confidentiels des choses inconnues du grand public pour les mettre dans mes romans, mais je me suis rendu compte que, cela non plus, ça ne marchait pas. Il en a été ainsi jusqu'en 1984, date à laquelle j'ai écrit la nouvelle « Déluge », que vous venez de mentionner. Dans ce texte sont apparus les mots « canton nord-est de Gaomi » ainsi que la rivière, les eaux en crue à perte de vue ; j'ai senti tout d'un coup que la période de mon enfance en était réactivée. Après cette nouvelle, j'en ai écrit une autre, « Chien blanc et balançoire[5] », où je parle des champs de maïs et de la rivière. Quand la rédaction de « Déluge » a été achevée, j'ai tenté de la proposer à trois revues, et chaque fois j'ai essuyé un refus. Elle a finalement été publiée dans un périodique du Henan. Quelques critiques l'ont appréciée, jugeant l'œuvre intéressante. Ma confiance en moi s'en est trouvée stimulée : ainsi toutes ces choses pouvaient être écrites dans une fiction et, en plus, la critique se montrait favorable. Il m'a semblé alors avoir ouvert d'un coup la

grande porte menant au patrimoine romanesque ; oui, le souvenir de mon enfance était réactivé, les portes de l'écluse s'étaient ouvertes, l'eau de la rivière déboulait.

Parler de cette mémoire est lié à coup sûr à l'environnement géographique de notre village. Il est situé à la jonction de trois districts, ceux de Jiao, Gaomi et Pingdu. Il y a soixante-dix ou quatre-vingts ans, la population y était peu dense, quand mes grands-parents et mes arrière-grands-parents paternels ont quitté le chef-lieu du district pour venir ici, le village n'était constitué que de trois familles ; à l'époque, il s'appelait village du Grand Enclos. Comme il se trouvait à la jonction de trois districts, personne ne s'occupait de cet endroit livré à la lande, constitué de basses terres ; les gens y faisaient paître vaches et moutons, d'où son nom. Dans les années 1960, le débit de la rivière était très important. Ce qui m'a le plus marqué à l'âge de six et sept ans, c'est cela : dès qu'on poussait la fenêtre de derrière la maison, on pouvait voir l'eau trouble de la rivière, très tumultueuse, couler vers l'est. Pendant les crues, le niveau de l'eau dépassait notre toit. Mais toute famille qui avait des membres en âge de travailler devait participer à la protection de la digue ; on apportait des couvertures, des briques prises aux murs et même des calebasses, des courges cireuses tout juste cueillies, afin de pouvoir colmater à tout moment les brèches qui se formeraient dans la digue. Je me tenais devant la fenêtre de la maison à regarder la crue, partagé entre effroi et admiration pour cette scène grandiose. Une autre impression ancrée profondément en moi est le coassement des grenouilles. Quand la nuit tombait, dans la campagne qui entourait le village, des myriades de grenouilles se mettaient à crier dans un vacarme assourdissant, c'était carrément un chœur. La crue et les cris des grenouilles sont deux souvenirs marquants de mon enfance.

ŌE : Le romancier creuse ses souvenirs d'enfance, il y ajoute des souvenirs ultérieurs et la force de son imagination, si bien qu'il peut se mouvoir librement entre celui qu'il était enfant et celui qu'il est dans sa période adulte, oui, cette aptitude doit être celle de tout romancier. À partir de là, je vois bien quelle est la spécificité de M. Mo Yan en tant que romancier, mais aussi ce que nous avons

en commun. Or, quand je vous entends raconter comment, à l'âge où l'on est scolarisé, vous colmatiez la digue et serviez d'apprenti à un forgeron, ce sont là, selon moi, des expériences peu communes pour un enfant. Et puis, votre famille ne semble pas avoir été particulièrement pauvre. Comment un enfant, en ce temps-là, pouvait-il se retrouver à travailler dur chez un forgeron ? Pour un écrivain, en revanche, cela constitue un excellent passé, il peut ainsi accumuler une certaine expérience de la vie.

MO YAN : À cette époque, si vous gagniez un peu plus de « points travail[6] », vous pouviez obtenir un peu plus de choses, alors que si le montant de ces points était bas, vous ne receviez rien. Si, pendant la Révolution culturelle[7], je n'ai pas pu être scolarisé, ce fut pour des raisons politiques. Tout le monde était catalogué dans l'une de ces catégories : propriétaire terrien, paysan riche, paysan pauvre ou moyen pauvre. Les enfants des deux premières ne pouvaient pas, bien sûr, être scolarisés, l'école primaire ne les acceptait pas. Si les enfants des paysans moyen pauvres pouvaient aller jusqu'au collège, très peu d'entre eux parvenaient au terme du secondaire. Seuls les paysans pauvres et les paysans moyen pauvres à la limite de la tranche inférieure pouvaient terminer ce cycle, voire aller à l'université. Les raisons qui m'ont empêché d'entrer dans le secondaire sont d'abord que notre famille faisait partie des paysans moyen pauvres et, de plus, qu'elle se trouvait à la limite de la tranche supérieure. Au départ, j'aurais pu, moi aussi, bénéficier d'une scolarité, mais en raison de ma mauvaise conduite – pendant la Révolution culturelle, je me suis mal comporté envers les enseignants, j'ai fait partie des rebelles, des fauteurs de trouble, écrit un petit journal mural contre eux –, j'ai donc été privé de ce droit. Sur le coup, j'en ai été déprimé ; les enfants de onze à douze ans allaient en classe, s'amusaient ensemble à l'école, et moi, solitaire, je menais paître une vache et deux moutons sur la lande, je souffrais terriblement de cette solitude. Bien sûr, tout cela devait devenir des matériaux pour mes romans, des atouts pour ma création ; il n'en reste pas moins que, à l'époque, j'avais le moral au plus bas. Et si, plus tard, dans mes récits, devaient apparaître tant d'animaux présents dans la nature, les grenouilles et leurs coassements, les oiseaux et leurs chants, les

bovidés, les chevaux, les mulets, mais aussi la rivière et tant d'autres choses, c'est peut-être parce que je n'ai pas pu aller au lycée. Si j'avais pu le faire, et même réussir à entrer à l'université, et si j'étais devenu écrivain comme je le suis à présent, le style de mes œuvres aurait peut-être été différent.

Il n'empêche, durant cette enfance difficile vécue dans la pauvreté, les joies étaient nombreuses. Ainsi, chaque jour, sur le chantier du pont, j'étais très heureux. Il y avait tellement d'adultes au travail, de jeunes gens et de jeunes filles. Pendant les pauses, certains donnaient une petite représentation théâtrale, d'autres pratiquaient la lutte, aussi, en dépit de la faim qui me tenaillait, je m'amusais, j'étais heureux. La Révolution culturelle fut une période sombre sur le plan politique, les relations humaines étaient tendues, la lutte des classes dérapait complètement, on pouvait dire que personne ne se sentait en sécurité, il suffisait d'une parole de travers pour attirer la malédiction sur soi. Les adultes avaient le cœur lourd d'inquiétude. Mais les enfants, eux, gardaient tout leur dynamisme, avec un porte-voix en tôle roulée ils criaient des slogans par les rues à en avoir la voix cassée. Bien sûr, j'aurais aimé manger mieux, être vêtu plus correctement et ne pas aller les fesses à l'air jusqu'à l'âge de quinze ans, recevoir une meilleure éducation, mais pour un écrivain ces manques mêmes, ce travail physique non adapté à mon âge, cette expérience unique ont constitué, je le redis, des atouts pour ma création. Pour un auteur, l'enfance et l'adolescence sont de prime importance et la force du destin est bien plus grande que celle de l'éducation. Si le sort ne m'avait pas fait naître dans un tel village, s'il ne m'avait pas placé dans des conditions de vie aussi difficiles, malgré toute la richesse de mon imagination je n'aurais jamais pu écrire une œuvre comme *Le Radis de cristal*.

ŌE : J'ai lu les romans de M. Mo Yan et j'ai pensé, moi aussi, à la question du destin. Enfant de la campagne, vous avez grandi pendant la période de la Révolution culturelle, à présent vous êtes attentif à la situation actuelle de la Chine tout en persévérant dans votre travail d'écriture. Que dire d'autre vraiment, sinon que c'est là le sort réservé à M. Mo Yan en tant que Chinois ? Par ailleurs, je suis prêt à croire que cette destinée se fond justement avec son

œuvre. Si l'on se tourne vers le passé, pendant la Révolution culturelle, de nombreux jeunes venus des villes, et que l'on a appelés « jeunes décentralisés[8] », se sont rendus dans les campagnes, du coup il y a eu partout pléthore de « gens instruits ». Parmi eux surgirent aussi des écrivains. J'ai lu leurs œuvres également. Toutefois, la littérature créée par les intellectuels et les écrivains venus des villes, et qui ont été persécutés pendant la période de la Révolution culturelle, est totalement différente de celle de Mo Yan, grandi à la campagne et qui a commencé à écrire à l'âge adulte. Vous êtes peut-être le seul écrivain de votre espèce en Chine, ou dans le monde.

MO YAN : Il y a effectivement en Chine un groupe d'écrivains issus de ces jeunes instruits, il s'agissait d'élèves qui, au début de la Révolution culturelle, ont été déplacés de villes comme Pékin ou Shanghai vers les campagnes. Ceux qui arrivaient dans notre village venaient surtout de Qingdao. Une partie d'entre eux se sont mis à écrire plus tard et ont décrit, eux aussi, la vie dans les campagnes. Ils constituaient même le groupe le plus actif sur la scène littéraire pendant les années 1980, et ils continuent encore de l'être de nos jours. Un bon nombre des écrivains que vous connaissez sont passés par un tel parcours. Par la suite, en établissant une comparaison honnête, j'ai pu constater que ce qui nous différenciait, eux et moi, était principalement cette question de l'origine sociale. S'il est vrai qu'eux aussi ne mangeaient pas à leur faim, qu'ils travaillaient dur physiquement, ils ne ressentaient pourtant pas de la même manière que nous la pauvreté de la vie matérielle ; par ailleurs, même s'ils pouvaient, eux aussi, décrire de façon poignante la vie dans les campagnes, ils ne comprenaient pas le mode de pensée des paysans, car ils n'en étaient pas, c'étaient des enfants de la ville. Ils y ont d'abord grandi, jusqu'à seize ou dix-sept ans, avant de venir chez nous. Il y avait un écart immense entre leur nouvelle vie et leur vie passée, c'est pourquoi leurs souffrances spirituelles étaient plus profondes que les nôtres.

Nous autres paysans, nous étions nés là, nous ne savions rien de la prospérité du monde extérieur, nous ne trouvions donc pas la vie si dure en soi, pour nous elle était comme cela, faisait partie de l'ordre des choses. Nous avions même le sentiment de vivre dans l'endroit le plus agréable et le plus beau alors que par le

monde tant de gens souffraient plus que nous, se trouvaient dans une situation désespérée dont nous devions les tirer. Aussi, même si dans mes romans je parle de souffrance, l'on n'y percevra pas moins un enthousiasme festif. Un peu comme ce que vous décrivez dans *Le Jeu du siècle*[9]. Après avoir lu cette œuvre, j'ai repensé aux clans que nous formions, nous autres enfants, pendant la Révolution culturelle : un jour une brigade de combat, le lendemain une autre, et que je courre par-ci, que je fuie par-là, que je fasse la révolution, c'était bien du pareil au même. Les jeunes instruits ne comprenaient peut-être pas cela, pour eux c'était tomber du paradis dans l'enfer, ils ne pouvaient pas être plus malheureux, ils n'éprouvaient plus de joie à vivre. Et puis, leur mode de pensée était celui des gens de la ville, voire celui de petits intellectuels. Nous autres, notre mode de pensée était entièrement celui des paysans. Dans les années 1960 il pleuvait beaucoup, continûment. Quand les paysans constataient qu'il pleuvait encore, ils s'inquiétaient pour tel champ de maïs au sud ou de patates douces au nord, champs qui allaient être engorgés et, du coup, ils se demandaient si, à la fin de l'année, ils auraient quelque chose à se mettre sous la dent, car les céréales distribuées par l'équipe de production seraient bien chiches. Les jeunes instruits ne raisonnaient pas ainsi : à la vue de la pluie ils étaient tout contents, ce jour-là encore on pourrait ne pas aller travailler, mais se reposer, lire ou jouer au poker. C'est pourquoi ce qui nous différencie eux et moi, maintenant, c'est que je connais bien les paysans, je sais à quoi ils pensent face à tel ou tel phénomène, eux non.

ŌE : Bien que je ne sois pas fils de paysans, je suis né à la campagne. Je voudrais trouver une forme pour exprimer clairement les aspects positifs de la vie là-bas, cette vigueur, cette force formidable – vous parlez de vitalité –, tel est le but de ma création. À l'époque, je n'ai pas continué à vivre à la campagne, je suis parti pour Tokyo, me suis inscrit à l'université où j'ai étudié la littérature française. Quand je me mets à réfléchir à ce qui m'a poussé à faire des études – ce qui était pour moi un problème existentiel –, et à connaître toutes sortes d'expériences au cours de ma vie d'étudiant, puis à commencer une carrière d'écrivain, je constate que ce parcours est comparable au vôtre, monsieur Mo

Yan, vous qui, une fois entré à l’armée, vous êtes tourné vers des activités artistiques et littéraires, et êtes devenu écrivain. J’approuve entièrement cette ligne de pensée inscrite dans notre Constitution japonaise qui ne tolère pas la force militaire quand elle a des visées belligérantes. Mais je m’accroche tellement à l’écriture que je ne peux m’empêcher de considérer l’université comme mon armée, c’est là qu’est le terrain d’entraînement où j’ai grandi. Le public japonais trouvera bien ridicule ce discours contradictoire. Au début je n’avais pas du tout l’intention d’abandonner la vie de la campagne – cette vie si pleine de joies –, de quitter ce village, dont on peut dire qu’il fut le paradis de mon enfance, pour aller à Tokyo afin d’y devenir écrivain. Pourtant, à l’époque, quelque chose m’a fait prendre mes distances avec la ruralité et m’a décidé à goûter à la connaissance, formation dont je n’avais pas bénéficié dans le passé. J’étais assez malheureux car je n’avais pas vraiment étudié sérieusement auparavant. À Tokyo, je n’ai pas réussi d’emblée l’examen d’entrée à l’université, aussi ai-je dû travailler. Chaque jour, je le vivais dans la détresse. Quand je repense à cette période de ma vie, j’aimerais vous demander : monsieur Mo Yan, comment êtes-vous entré dans l’Armée populaire de libération ? Et comment avez-vous écrit votre premier recueil d’excellentes nouvelles ?

MO YAN : L’armée a été un tournant important dans le cours de ma vie. Non qu’à la campagne il m’eût été impossible de me livrer à la création littéraire, mais cela aurait présenté de nombreuses difficultés. Tout d’abord, vous devez participer pendant la journée au dur labeur physique, souvent on se met à l’œuvre à la clarté des étoiles pour rentrer au clair de lune. Parfois encore on mange à midi dans les champs. Une fois à la maison, on n’a plus qu’une envie : dormir, on n’a plus d’énergie pour se mettre à écrire. À l’époque, la fée électricité n’était pas encore arrivée dans notre campagne, on n’avait pour tout éclairage, pour lire et écrire, qu’une petite lampe à huile. De plus l’huile était fournie contre des tickets : une livre par famille et par mois ; une fois qu’elle était consommée, c’était fini. Il en allait de même pour les allumettes : deux boîtes par famille et par mois. Papier et encre étaient encore plus rationnés. Aussi, créer à la campagne exigeait une grande persévérance et une bonne

résistance au travail. Alors que les bases de la subsistance ne sont même pas assurées, la première préoccupation est de manger à sa faim et d'être vêtu chaudement, après seulement se lancera-t-on peut-être dans des activités artistiques.

L'armée m'a offert des possibilités que je n'aurais jamais eues en restant vivre à la campagne, et puis, à l'époque, les jeunes paysans trouvaient glorieux de s'engager dans l'armée. Aujourd'hui encore, du fait que j'ai été soldat, à l'entrée de notre maison est accrochée une plaque avec les mots « Personnes honorables ». S'engager restait hors de portée des enfants de propriétaires terriens et de familles aisées car ils faisaient partie des descendants des ennemis de classe. Ceux des paysans moyen pauvres pouvaient entrer dans l'armée, théoriquement, mais cela leur était très difficile. Car il y avait dans notre village des dizaines, voire une centaine d'enfants de paysans pauvres ou d'ouvriers agricoles – la vraie force révolutionnaire – qui souhaitaient être incorporés. Or dans chaque village on ne recrutait qu'un ou deux soldats chaque année ; être choisi parmi la pléthore de candidats n'était même pas assuré pour les enfants de familles de paysans pauvres depuis trois générations, aussi, dans des conditions normales, un enfant de paysans moyen pauvres ne pouvait pratiquement pas y songer. Par ailleurs, à cette période-là, les universités avaient cessé de recruter des étudiants – même avec les meilleurs résultats, même si l'on était un génie, aucun espoir de ce côté-là ; je n'avais pas davantage de chances d'être ouvrier. Restait donc l'armée : grâce à mon talent d'écriture, au mental qui m'avait permis de travailler dur à la campagne sans être rebuté par les difficultés, j'espérais m'y frayer un chemin. Sur le moment, je n'avais pas vraiment songé à me mettre à écrire, à devenir écrivain et autres choses du même genre, une fois que je serai incorporé ; je n'avais pas pensé qu'être militaire pouvait être un tremplin pour une carrière littéraire[10]. Je croyais seulement que cela me permettrait de changer mon destin, de quitter la campagne, de déployer mes aptitudes dans un monde plus vaste. Je me souviens d'un de vos articles où vous disiez qu'une caractéristique commune aux écrivains du XXe siècle est de chercher tous les moyens possibles pour se libérer de leur pays natal. Je partage profondément ce sentiment. À l'époque je pensais que si d'aventure je parvenais

à quitter ce village, je n'aurais plus jamais envie d'y retourner. L'année de mes dix-huit ans, j'ai donc postulé. Physiquement, je fus déclaré apte, pour le reste aussi, mais ce qui fit tout capoter ce fut l'enquête sur mon statut et mon comportement politiques, ainsi que l'appartenance de classe de ma famille : trop élevée. Je récidivai l'année suivante, cela ne marcha pas davantage, et l'année d'après, sans succès.

En 1976, j'avais vingt et un ans, c'était la dernière fois que je pouvais postuler en raison de la limite d'âge. À ce moment-là, le secrétaire de la cellule du parti et le chef de la milice travaillaient sur un lointain chantier hydraulique tandis que j'étais ouvrier intérimaire dans une usine de coton. Je profitai de cette faille du système pour me faire pistonner par un ami et pour partir en tant que soldat. Je me souviens du visage figé du chef de la milice quand il m'a apporté l'avis de couleur verte, comment, alors qu'il était encore assez loin de moi, il m'a balancé le document et tourné des talons. Le jour de mon départ pour l'armée, ils étaient nombreux parmi les paysans pauvres à se répandre en invectives dans la rue : « Nous autres, paysans pauvres, nos enfants ne peuvent même pas être soldats, et voilà qu'on permet à un fils de paysans moyen pauvres d'entrer dans l'armée ! Mais en quel monde vivons-nous ! Et la lutte des classes alors ? » Aussi, sur le moment, je ne pensais qu'à partir au plus vite, le plus loin possible, je sentais comme une menace peser sur moi, j'avais l'impression que dans le village d'innombrables mains voulaient me retenir.

Une fois installé dans le camion militaire, j'espérais que le véhicule irait toujours de l'avant, encore de l'avant, mais voilà qu'il s'arrêta au bout de quelques heures. On nous dit que nous étions arrivés, je regardai : nous étions au district de Huang, à quelque cent cinquante kilomètres du village. J'étais en proie à l'inquiétude, je pensais qu'il aurait mieux valu pour moi aller au Tibet, au Xinjiang, au Yunnan, aller dans une région très lointaine, inaccessible, où les mains ne m'atteindraient pas. Effectivement un incident se produisit peu après qui vint confirmer mes inquiétudes. Une fois à l'armée, les nouvelles recrues devaient passer par une période d'entraînement avant d'être affectées dans une unité. Un jour, notre instructeur politique me convoqua dans son bureau et me montra une lettre. Après l'avoir lue, j'eus des sueurs froides : c'était une lettre

d'accusation. L'auteur disait que mes origines de classe n'étaient pas bonnes, que ma famille avait des liens avec l'étranger, qu'un de mes oncles du côté paternel était à Taïwan dans l'armée du Guomindang et que j'étais un affreux, infiltré dans les rangs de la Révolution, etc. J'ai bien failli m'agenouiller devant l'instructeur et le supplier de ne surtout pas me renvoyer, que c'en serait fini de moi. Il me dit que s'il m'avait convoqué c'était pour m'en informer, pour que je sois conscient de l'opportunité que j'avais, que je devais redoubler d'efforts et mettre tout mon cœur à l'ouvrage. Comme il était lui-même fils de paysans moyen pauvres, lui aussi avait été visé par une lettre semblable ; pour cette raison, il ne voulait pas me créer de difficultés. Sur le moment, mes larmes en coulèrent même, la sueur aussi, et je lui assurai que je ferais de mon mieux.

Au terme de la période d'entraînement, je fus affecté à une unité aux effectifs réduits à une dizaine de personnes. Notre baraquement était situé dans un champ de maïs appartenant à un paysan, près d'un enclos à bovins, endroit pratiquement semblable à ceux de mon village. Je devais assurer deux factions quotidiennes, une de jour, l'autre de nuit. Pendant que je montais la garde, je rêvassais, je pensais à mon ancienne passion pour la littérature, à mon aptitude à écrire, etc. Alors la main me démangea, j'eus envie de me lancer. Nous étions en 1976, Mao Zedong venait de disparaître, la « bande des Quatre » était écrasée, la littérature ressuscitait. À l'époque, une nouvelle réussie pouvait avoir un retentissement national, c'est ainsi que je me suis mis à écrire. À l'armée, j'ai pu avoir du temps, manger à ma faim et ne pas souffrir du froid. Quand j'étais de faction, je me tenais certes droit comme un « i », mais dans ma tête je réfléchissais à l'écriture d'œuvres romanesques. M. Ōe n'a peut-être pas lu mes premières œuvres, il s'agit de nouvelles écrites dans les années 1980 ; elles imitaient en tout point la façon d'écrire en vogue pendant la Révolution culturelle : les gentils avaient de grands yeux et, au-dessus, d'épais sourcils, tandis que les méchants avaient le nez crochu et le regard torve. Les œuvres que vous avez lues ont été conçues après que se sont ouvertes les vannes des souvenirs de mon enfance, c'est vrai pour « Déluge », « Chien blanc et balançoire », *Le Radis de cristal*, *Le Clan du sorgho rouge*, etc. Ces textes sont *primo* liés à la Nature, *secundo* teintés par les rêveries de l'enfance et les contes,

car mon pays natal est un terroir où se sont développées histoires populaires et légendes. Je me souviens qu'alors de nombreuses personnes âgées en racontaient. On disait que sous le pont que nous avons traversé aujourd'hui vivait un esprit d'anguille blanche ; un soir un homme passa par là, il y rencontra une beauté éplorée, il lui dit : « Ne pleurez plus, vous êtes sans doute l'esprit de l'anguille blanche métamorphosé en femme », alors la femme sauta dans la rivière et disparut. Les adultes racontaient maintes histoires de revenants, de renardes, de monstres de toutes sortes. Je me souviens qu'à sept ans j'allais chez mon grand-père écouter de tels récits, à la fin je n'osais plus prendre le chemin du retour, pourtant, plus j'avais peur, plus j'avais envie d'en écouter. Je finis par trouver un moyen de surmonter ma frayeur : tout en courant, je chantais à tue-tête. J'avais souvent le sentiment que d'innombrables petites bêtes me pourchassaient de tous côtés ou que, sur la crête du mur à côté de moi, marchait un esprit malin. Quand j'étais petit, je n'osais pas me lever la nuit pour faire pipi, aussi m'arrivait-il souvent d'être battu pour avoir pissé au lit. Tout cela, il me semble, était dû à la terreur que m'inspirait la Nature, mais aussi aux légendes sur les fantômes et les monstres.

ŌE : Une des fonctions de la littérature, et également un de ses devoirs, est de donner aux enfants et aux gens des modes d'action, de leur apprendre, par exemple, à surmonter leurs peurs. Je pense qu'un des buts de la littérature est – quand la guerre imaginée dans l'enfance pourrait devenir réalité ou la menace de la mort se rapprocher d'un individu – de réfléchir à la façon de mettre en œuvre une réponse positive et de rendre les gens plus courageux. M. Mo Yan se montre particulièrement performant sur ce point. Dans ses récits apparaissent souvent des scènes où les gens chantent, avec exaltation, des chansons de leur cru, semble-t-il. D'après ce que vous venez dire, tout cela est très clair. Quand j'ai lu le début de « Chien blanc et balançoire » – « Les chiens tout blancs se font de plus en plus rares au village, après que cette race se fut abâtardie, ces chiens qu'on appelait “chiens blancs” avaient toujours quelques traces de noir au niveau des pattes de devant, tels sont les chiens de chez nous… » –, j'ai trouvé qu'il s'agissait vraiment là d'un récit subtil. La narration entre ensuite dans le vif du

sujet avec l'apparition d'une amie d'enfance du personnage principal, la femme d'un parent lointain. Le jeune homme a étudié en ville, a fini par devenir un membre de l'intelligentsia et a continué de vivre sur cette lancée. Mais, pour l'heure, il revient dans un lieu semblable à celui que j'ai visité aujourd'hui, avec sa rivière, ses friches et ses plaines, et aperçoit cette femme. Puis on apprend que les yeux de la femme ne voient pas, ce qui convoque les souvenirs douloureux de la petite enfance : en jouant à la balançoire, il a provoqué la blessure de la fillette. De cette femme, on sait seulement que ce fut un beau brin de fille avant de se retrouver mariée à un homme souffrant d'un léger handicap et d'endurer la dureté de la vie à la campagne. La fin est très particulière. On se demandera où est la part du bien et où est celle du mal. Ce jour-là, le jeune homme semble avoir compris quelque chose, et il se met à chanter à tue-tête. Cet épilogue semble laisser libre cours à l'énergie des personnages, il possède une force inimaginable. La nouvelle dépeint un jeune homme et une jeune fille qui nourrissaient au départ l'espoir d'aller étudier dans une école de musique de l'Armée populaire de libération. Elle montre aussi comment la vie du jeune homme en ville est sans commune mesure avec celle qu'il a connue à la campagne. C'est pour toutes ces raisons que je qualifie ce texte de chef-d'œuvre. Ce qui est incroyable, c'est que *Le Radis de cristal*, que j'ai lu par la suite, met en scène une jeune fille qui a été blessée aux yeux en voulant sauver un adolescent. Or la nouvelle « Chien blanc et balançoire » commence par l'épisode des yeux blessés. Pourquoi ce thème apparaît-il dans deux œuvres consécutives ? J'aimerais connaître la raison cachée au profond du cœur ou de l'âme de M. Mo Yan.

Dans mes romans, j'ai moi-même décrit à plusieurs reprises une scène où le personnage principal, celui qui dit « je », a reçu une pierre lancée par un autre enfant et s'est retrouvé avec une vision faible d'un œil. Si j'ai raconté ainsi cette atteinte à ma vue, c'est sans doute parce que j'y ai été poussé par un sentiment de culpabilité : celui d'avoir quitté le village pour la ville. Pour moi qui gagne ma vie en lisant, les yeux sont ce que j'ai de plus important dans cette grande ville où je continue de vivre. J'aimerais adresser ces questions à l'auteur de « Chien blanc et balançoire ».

MO YAN : Vous m’avez remis en mémoire le fait que les deux œuvres décrivent une femme qui a été blessée aux yeux, je l’avais complètement oublié. Ces deux textes ont pratiquement été écrits en même temps. Mais « Chien blanc et balançoire » est légèrement antérieur. Ce qui fait l’intérêt de cette nouvelle, c’est que le concept de « canton nord-est de Gaomi » apparaît pour la première fois sous ma plume. Lors de sa rédaction, j’étais sous l’influence de ma lecture de *Pays de neige* de Kawabata. Quand j’en arrivai au passage : « Un grand chien noir d’Akita était assis sur les dalles et lapait longuement l’eau chaude[11] », un flash traversa mon esprit, une idée se fit jour. J’attrapai de suite mon stylo et écrivis sur la feuille de brouillon : « Au canton nord-est de Gaomi, il y avait à l’origine de grands chiens blancs très dociles, mais au fil du temps et des portées, il devint de plus en plus difficile d’en voir un de pure race. » Cette phrase de *Pays de neige* a déterminé la note dominante de l’écriture de ma nouvelle tandis que, inconsciemment, les cinq mots « canton nord-est de Gaomi » se sont inscrits dans mon texte, ils allaient devenir le nom d’un « topos » bien spécifique, dans lequel se dérouleraient bon nombre de mes romans. Il n’est déjà plus un simple concept géographique, mais est devenu un royaume des Lettres. J’ai fondé là un monde littéraire qui m’est propre. Là, les deux personnages principaux, alors qu’ils étaient adolescents, au cours d’un jeu, sont tombés d’une balançoire, la fillette a chuté dans des buissons dont les épines ont blessé un de ses yeux. Depuis tout petits, ils étaient amoureux l’un de l’autre, mais finalement la fillette est devenue infirme, le garçon, plus tard, a quitté le village pour la ville où un meilleur avenir l’attendait, prenant manifestement ainsi ses distances avec son amie à la campagne : ils n’étaient plus égaux sur le plan social. Comme cet amour qui les avait liés n’avait guère de chances de perdurer, la jeune femme avait épousé un muet et avait mis au monde trois petits muets. C’est une matrice très ancienne d’œuvre romanesque : l’intellectuel, parti habiter en ville, qui revient à la campagne et contemple la vie réelle qu’on y mène avec son regard et son point de vue d’homme ancré dans la civilisation moderne, et se souvient de sa vie passée.

Depuis le mouvement du 4 mai 1919[12], la Chine a produit un nombre incalculable d'œuvres de cette sorte que l'on a appelées « romans du retour au pays ». Cela a commencé avec la nouvelle « Terre natale » de Lu Xun[13]. De tous mes textes, *Le Radis de cristal* porte le plus profondément l'empreinte du conte pour enfants, elle est écrite du point de vue de l'enfant, différente en cela de « Chien blanc et balançoire », qui est relatée avec le regard d'un adulte. Ces deux œuvres romanesques divergent donc grandement sur le plan de la narration et des idées. Elles ont en commun, en effet, de mettre en scène une femme aux yeux blessés et, dans les deux cas, un incident imprévu est venu détruire quelque chose de beau. Mais je n'avais jamais pris conscience de cela auparavant, ce qui montre bien la part de subconscient cachée au cœur de l'écriture, et si l'on analysait ces faits à la lumière de la psychanalyse freudienne, on découvrirait peut-être encore d'autres choses.

Alors que j'étais à l'école primaire, j'ai participé à une équipe de propagande artistique et littéraire ; tous les soirs, nous allions donner des représentations dans des villages éloignés. Une camarade de très bonne origine sociale et très jolie en faisait partie également. Un soir, nous nous mîmes en route pour un de ces villages, et quand, au moment de franchir un petit pont, je ramassai une pierre plate en vue de faire des ricochets sur l'eau, je n'aurais jamais pu imaginer que le caillou irait toucher les yeux de ma camarade. Elle s'accroupit, la main sur son œil, les maîtres l'envoyèrent au plus vite à l'hôpital. J'eus si peur que j'en pissai dans mon froc, ne sachant plus quelle attitude prendre. Vu que son origine sociale était bonne et la mienne pas trop, si son œil était mal en point, je savais ce qui m'attendait. Fort heureusement il n'y eut pas de conséquence fâcheuse, la blessure était légère. Cet incident devait me laisser une impression ineffaçable, j'en suis encore effrayé rien qu'à y repenser. Est-ce cela qui, dans mon subconscient, m'a fait mettre deux fois dans mes œuvres l'image de la fillette blessée aux yeux ?

ŌE : J'ai moi-même été inspiré aussi plus ou moins par *Pays de neige* de Kawabata. Cela reste pour moi un mystère. Je me suis toujours demandé comment Kawabata et Mo Yan étaient entrés en relation. À présent, j'ai enfin

compris. Ces retombées, ces échanges de balles intentionnels présents dans les affinités liant un auteur à un autre sont bien mystérieux.

MO YAN : Ce sont des liens subtils. Parfois l'influence exercée par un auteur sur un autre n'est même pas décelée par la critique. Après que Cholokhov eut achevé « Le destin d'un homme[14] », Hemingway lui écrivit une lettre dans laquelle il lui disait qu'à la lecture il s'était rendu compte à quel point était réussie cette imitation du *Vieil Homme et la Mer*. Nous autres, lecteurs ordinaires, n'aurions jamais imaginé qu'il pût exister de tels liens entre ces deux œuvres. C'est pourquoi, si je ne l'avais pas dit moi-même, la plupart de mes lecteurs n'auraient pas découvert de lien entre « Chien blanc et balançoire » et *Pays de neige*. Il se pourrait bien que dans quelques années se manifestent des faits d'influence de l'œuvre de M. Ōe sur mes romans. Entre deux auteurs une communion spirituelle peut s'installer, même si, à première vue, leurs écrits ne se ressemblent pas du tout. Il est beaucoup d'écrivains de par le monde, mais rares sont ceux qui peuvent exercer une influence sur un autre écrivain. Tolstoï est un grand, mais il a exercé très peu d'influence sur ma création ; certains auteurs sont très éloignés de moi, pourtant, dès que je lis leur œuvre, l'inspiration me vient. Je me souviens que ce fut le cas quand, dans les années 1980, j'ai lu Gabriel García Márquez. Au bout de deux lignes, je n'ai plus eu envie de poursuivre ma lecture, car dans mon esprit bien des souvenirs étaient réactivés par ces lignes-là. Je ne voulais pas lire son livre mais le laisser pour vite écrire des choses de mon cru. Le même phénomène s'est produit ces dernières années à la lecture des œuvres de M. Ōe. Votre vie comporte beaucoup d'éléments semblables à ce qui a fait la mienne, il est fort possible que le processus de lecture de vos œuvres m'amène à concevoir un roman.

ŌE : Moi aussi quand j'écris un roman je pense à ce petit village de montagne entouré de forêts. On peut dire que mon œuvre, pour une bonne partie, s'est formée sur les bases de la description de ce village. Si je réfléchis plus encore, même si le village au milieu de la forêt qui apparaît dans mes écrits a quelque chose de commun avec mon propre village, fondamentalement ils sont

différents. Lors de la création de ce village, j'ai incorporé des éléments personnels liés à l'Histoire et aux faits. Pourtant, malgré ces divergences, et bien que je sois allé vivre en ville, loin de là, je considère que le village ancré au plus profond de ma mémoire et celui que j'ai façonné sont intimement liés. Dans ses œuvres, M. Mo Yan a concrétisé ce fait avec davantage de réalisme. Et de plus, sur les bases mêmes de ce réalisme, il a campé des personnages principaux très intéressants, c'est un signal fort que l'auteur envoie au monde. Je ne saurais être considéré comme un écrivain dont l'œuvre a toujours eu pour sujet la description des campagnes, mais vous, vous gardez ce cap sans faillir. J'ai le sentiment que tel est votre destin.

Selon moi, il est très important pour un écrivain capable de représenter dans ses écrits la campagne et les paysans dans toute leur authenticité, il est important pour lui, dis-je, d'écrire sur ce qui, dans les campagnes et dans les villes, appartient à l'histoire moderne de la Chine, en traduit certains aspects ; d'écrire aussi sur la vision des campagnes que se font les intellectuels des villes. La Chine à présent est entrée dans l'ère économique des réformes et de l'ouverture, elle est en plein essor. Je suis venu en Chine il y a deux ans, cette nouvelle visite me permet de constater la vitesse avec laquelle se fait ce développement, ou, plutôt, à quel point les changements sont stupéfiants. Mon expérience en tant que Japonais me fait dire qu'en de telles périodes l'écart entre les villes et les campagnes va en s'accentuant. J'ai le sentiment que les campagnes japonaises ont déjà perdu cette force immense qui est encore celle des campagnes chinoises. La lecture de vos romans, ma venue jusqu'ici, ma rencontre avec votre famille, avec les femmes de votre famille, tout cela m'a fait sentir personnellement cette énergie. J'aimerais vous demander ce qu'en pense l'écrivain que vous êtes, vous qui habitez au cœur d'une ville et continuez en même temps à écrire sur la campagne.

MO YAN : Cet écart est assez prononcé en Chine, où villes et campagnes forment clairement deux strates bien différenciées. Aux époques antérieures, il se faisait sentir surtout sur le plan économique. Dans les villes, les années de disette restaient malgré tout de bonnes années, on pouvait chaque mois acheter

de la nourriture avec des cartes, il n’y avait pas le danger de mourir de faim. Tandis que, dans les campagnes, si les récoltes n’étaient pas bonnes, vous aviez faim et vous étiez laissé pour compte. Non par désintérêt, mais parce que c’était ingérable. Les gens des villes pouvaient bénéficier de soins gratuits et d’une pension de vieillesse, alors que, dans les campagnes, rien n’était fait dans ce sens. Cet état de choses vient de ce que, en Chine, depuis la fondation du pays, on a valorisé l’industrie, méprisé l’agriculture ; une même politique a prévalu en ce qui concerne les villes et les campagnes, les ouvriers et les paysans. Après les années 1980, l’écart s’est réduit à un certain degré, dans la mesure où les paysans ont réglé le problème de la faim et du froid et ont eu un peu plus de temps libre. À l’époque des brigades de production, les gens devaient participer tous les jours au travail manuel, ils n’avaient aucune liberté, sans participation au travail, pas de points travail, et sans points travail, pas de céréales ni de paille pour faire le feu et préparer à manger. Après la nouvelle répartition des terres aux paysans, ces derniers ont eu relativement plus de liberté. Bien sûr, l’écart reste important. Dans les villes, la culture et la technologie sont plus développées, le niveau de civilisation est plus élevé, le système juridique plus élaboré, alors que le niveau culturel reste faible dans les campagnes, y compris celui de certains cadres ruraux. À mon avis, l’écart entre villes et campagnes va subsister encore longtemps. Ce qu’il sera dans une dizaine ou une vingtaine d’années, il m’est difficile de le prévoir en tant qu’écrivain. Difficile aussi pour moi qui vis en ville de dire si le fait d’écrire sur la vie dans les campagnes, celle d’autrefois ou celle du temps présent, fera évoluer la situation. Dans l’acte d’écrire, un écrivain est en quête du pays natal spirituel perdu. La différence entre mon pays dans mes romans et ce qu’il est dans la réalité est déjà grande, le premier n’est ni mon pays d’autrefois, ni le pays actuel, il existe dans mon imaginaire, je vis dans l’imaginaire.

Ōe : J’éprouve un vif intérêt pour votre roman *Le Clan du sorgho rouge*, il s’agit vraiment d’une œuvre excellente. Il a été traduit en anglais, chez Penguin, n’est-ce pas ? Sa parution a donné lieu à l’époque à de nombreuses critiques aux États-Unis comme en Europe. On a dit que c’était une œuvre relevant du

réalisme magique. Au Japon aussi on a dit que c'était un réalisme apparenté à la magie. Comme celui, par exemple, de García Márquez, cet auteur sud-américain qui exprime toutes sortes de répliques latérales en latence au cœur du réel, ou qui décrit des êtres qui peuvent en toute liberté d'un bond prendre leur essor par-delà le réel. Le roman non seulement transcende l'Histoire, mais l'on y trouve tous les ingrédients du réalisme magique qui traverse les pays et les peuples. Ce à quoi j'ai été le plus sensible c'est, dans les deux premiers chapitres, à ce bond des images et à la place du fictionnel dont je viens de parler, oui, on pourrait employer les mots de réalisme magique. Dans les deux chapitres suivants, le roman creuse l'expression et s'attache à bien d'autres choses. Un roman complexe qui, une fois entré dans ce quatrième chapitre, s'apaise avant de se mettre à décrire la complexité de l'être humain et sa profondeur. Pour un romancier, ce mode d'écriture qui consiste en un approfondissement du premier au cinquième chapitre revêt un sens réel. Pour le jeune écrivain talentueux que vous étiez, passé maître déjà dans le genre de la nouvelle, ce roman, écrit pour approfondir votre matière, est une réussite. Je suis extrêmement sensible, étant écrivain moi-même, à votre mode de création. Comment avez-vous écrit ce roman ? J'aimerais aussi que vous nous parliez un peu de ses liens avec la Chine actuelle.

MO YAN : J'ai écrit ce roman pendant l'hiver 1984. À cette époque j'étudiais à l'Institut des arts de l'armée, et je l'ai écrit là-bas, un peu par hasard. Un jour, lors d'une réunion, quelques écrivains âgés ont dit : « Le Parti communiste chinois a connu vingt-huit années de guerre, nous autres qui avons vécu cela détenons de nombreux matériaux, mais nous n'avons plus à présent l'énergie pour écrire là-dessus, car les meilleures années de notre jeunesse ont été suspendues par la Révolution culturelle. Quant à vous, les jeunes, ceux de votre génération, si vous avez cette énergie, vous n'avez pas notre expérience, comment pourriez-vous y parvenir ? » Je me suis alors levé et ai pris la parole : « Nous pouvons combler cette lacune par d'autres moyens. Je n'ai pas entendu de tirs de fusil, mais j'ai entendu le bruit des pétards ; je n'ai pas vu tuer des hommes, mais j'ai vu tuer des poulets ; je ne me suis pas battu avec l'ennemi à la

baïonnette, mais j’ai vu ces combats dans des films. Car le romancier ne reproduit pas l’Histoire, il laisse cela à l’historien dont c’est la tâche. Le romancier, lui, met l’accent sur les points suivants : sur ce phénomène stupide qui apparaît dans le cours de l’évolution de l’humanité, sur la distorsion de l’âme humaine ou les variations de la nature humaine qu’on lui doit[15]. En ce sens, on peut écrire sur la guerre sans l’avoir connue. »

Après cette prise de parole, certains anciens m’ont accusé d’avoir tenu des propos extravagants, comment arriver ainsi à quelque chose de bon ? Alors je m’y suis mis et, en à peine une semaine, j’avais achevé le roman. Avant de faire courir ma plume sur le papier j’avais, il est vrai, pris le temps de réfléchir à la faisabilité du projet. Avant la Révolution culturelle, un bon nombre de romans, de fait, parlaient de la guerre. L’objectif principal de ces œuvres était de reproduire le déroulement du conflit, depuis la mobilisation avant les combats jusqu’à la victoire ; plus le roman collait à la réalité, plus il était considéré comme une réussite. Que la nouvelle génération de romanciers continuât dans cette veine-là ne présentait aucun intérêt. La guerre n’est qu’une coque dont le romancier se sert, il doit utiliser ce contexte pour montrer les changements des hommes lors de telles circonstances. Pendant ma période de réflexion, j’ai d’abord pensé à ces champs de sorgho qui existaient autrefois dans mon pays. Quand j’avais une dizaine d’années, il pleuvait souvent, chaque année les crues étaient une calamité ; des cultures basses sur pied auraient péri sous l’eau, c’est pourquoi on planta du sorgho dont les hautes tiges ne souffriraient pas des inondations. De plus, à l’époque, il y avait beaucoup de terres, une faible densité de population. Du temps de mes grands-parents, dès qu’on sortait du village, c’étaient des champs de sorgho à perte de vue. Les gens firent de ces champs de sorgho une scène où se passaient bon nombre d’histoires. Plus tard, de nombreux critiques dirent que, dans mes romans, le sorgho n’était plus un simple végétal, qu’il avait en quelque sorte une valeur symbolique, qu’il figurait l’esprit d’un peuple. Nous autres écrivains de cette génération avons, sans aucun doute, été influencés par la littérature occidentale. Avant les années 1980 la Chine vivait repliée sur elle-même, nous ne savions rien de cette littérature, de son évolution, de ses nouveaux auteurs et des œuvres extraordinaires qu’ils pouvaient produire.

Avec les réformes et l’ouverture, une grande quantité d’œuvres littéraires d’Occident furent traduites et présentées au lecteur chinois, s’ensuivit pendant deux à trois ans une véritable frénésie de lecture, d’où, bien naturellement, cette influence dont j’ai parlé. Inconsciemment, des modes de création de ces auteurs furent transposés dans nos propres œuvres. Mais il faut préciser que ma pentalogie *Le Clan du sorgho rouge* n’a pas reçu l’influence de García Márquez, car son œuvre la plus célèbre, *Cent ans de solitude*[16], je ne l’ai lue qu’en 1986, alors que la première partie de cette pentalogie a été écrite pendant l’hiver 1985. En 1986, j’en étais à la troisième partie. Sur le moment, j’ai regretté de n’avoir pas pensé plus tôt à ce mode de création pour mes propres œuvres. Si j’avais lu le roman de García Márquez avant de me mettre à l’écrire, cette pentalogie, très probablement, aurait été autre. Si dans les années 1980 j’ai écrit un roman de ce type ou, plutôt, si ce même roman qui parle de l’Histoire et de la guerre a suscité de telles réactions en Chine, c’est précisément parce qu’il donne voix à un état d’esprit commun aux Chinois de l’époque : après que la liberté individuelle avait été inhibée pendant si longtemps, *Le Clan du sorgho rouge* se prononçait pour l’esprit de libération de l’individualité – oser dire, penser, agir. Je n’avais pas alors conscience de la signification du choix que j’avais fait, je n’avais pas pensé non plus que le peuple avait besoin de cela, aussi, en un certain sens, l’écriture d’un auteur est un coup de poker.

Ōe : *Le Clan du sorgho rouge* possède un espace qui est une création originale de son auteur, et c’est, selon moi, quelque chose qui s’apparente à un destin. J’aime particulièrement deux aspects du roman. Tout d’abord, cette femme qui dégage un éclat fascinant. Dès le début, l’œuvre raconte la formation d’un pays comme on en voit dans les mythes, une création du monde, ainsi que la naissance du clan, etc. Le fait de lier ainsi l’histoire qui précède la Renaissance en Europe à l’histoire récente et à l’histoire moderne relève aussi des moyens d’expression du réalisme magique. Dès le début une famille est créée… un jeune gars capable et plein d’énergie rencontre une jeune fille belle comme une déesse. Elle est séduisante, au tout début, l’attrait qu’elle offre est quasiment mythique. Peu à peu le personnage de la jeune fille, par un

approfondissement au fil du récit, se métamorphose en celui d'une femme complexe ; on pourrait presque penser que le cinéma serait incapable de visualiser toute cette ambiguïté. Le roman, lui, décrit une jeune femme vive, courageuse, fascinante, qui entend vivre sa vie au mieux. Comparée aux œuvres de l'histoire récente qui montrent les modes de vie de la femme chinoise des années 1930-1940 à nos jours, l'image que vous donnez de la féminité est unique, tout en restant marquée par l'empreinte de la femme traditionnelle. L'autre aspect de l'œuvre auquel j'ai été très sensible, c'est qu'en toile de fond on voit comment la partie japonaise a agressé la Chine pendant cette guerre. Pourtant, les Japonais ne cherchent pas à imaginer quel genre de village ils ont détruit, quelles sont ces personnes dont ils ont ruiné la vie, quelles sortes de souffrances ils ont apportées aux autres, à des femmes et à des enfants, ni à se poser la question de savoir s'ils ont perpétré ou non des crimes contre l'humanité. Ils voudraient éviter de chercher à comprendre ces choses-là. Or, dans votre roman, s'il y a des hommes et des femmes mythiques, on trouve aussi la relation fidèle des combats dans les vastes champs de sorgho et la description non moins fidèle de l'état de villages pratiquement dévastés. On montre également des séquences de la contre-offensive des troupes japonaises au cours de laquelle des villages sont presque réduits en cendres – d'où un nouveau développement de l'intrigue. M. Mo Yan a sa façon bien à lui de décrire les combats. Les questions que j'aimerais vous poser sont celles-ci : d'où vous est venue l'image de cette femme ? À quoi un écrivain doit être attentif s'il veut camper la femme chinoise et quelle est son ambition ? Ah oui, j'aimerais aussi que vous me parliez de l'agression japonaise et des massacres barbares qui apparaissent sous votre plume.

MO YAN : En fait, je ne comprends pas bien la féminité. La féminité telle que je la décris est le fruit de mon imagination. Celle que j'évoque dans mon roman, replacée dans la vie réelle des campagnes au cours des années 1930, n'existait peut-être pratiquement plus. Le personnage de « ma grand-mère » est fictif. Quant à l'originalité du roman, après vingt ans, ce qui me satisfait le plus c'est l'angle d'attaque que j'ai choisi. Dans les romans précédents, j'employais la

première personne, la deuxième, la troisième. Dès le début du *Clan du sorgho rouge* on trouve « ma grand-mère », « mon grand-père », qui ne sont ni une première, ni une deuxième personne. Pour la narration, c'est très commode, je deviens d'un coup « la seule personne rescapée capable de vous informer » ; en fait il s'agit à la fois d'un narrateur à la première personne et d'un narrateur omniscient et objectif. L'emploi du pronom personnel « je » indique la première personne, mais l'expression « ma grand-mère » campe immédiatement le personnage : je comprends son monde intérieur. Cette formulation est plus riche que le point de vue simpliste de la première personne, elle est plus étendue. Si l'on part de la question du point de vue, *Le Clan du sorgho rouge* est peut-être une œuvre pionnière en la matière. Mais il y eut des articles pour dire que ce point de vue narratif avait été utilisé par un écrivain de l'ex-Union soviétique. En ce qui concerne la guerre sino-japonaise, elle a été assez longue dans l'histoire récente de la Chine – huit années – et a laissé une vive impression sur le peuple chinois, surtout au Shandong. Le village où nous nous sommes rendus hier est le prototype du lieu où se déroule l'histoire du roman. À l'époque il y avait d'ailleurs eu une méprise, les troupes japonaises, au départ, voulaient encercler un autre village, mais on leur avait mal indiqué le chemin, de sorte qu'elles ont tué la centaine d'habitants et plus que comptait celui-ci.

La femme dans le roman est différente des femmes de la vie réelle à l'époque ; même si, bien sûr, comme elles, elle est diligente et dure à la souffrance : l'esprit romantique de « ma grand-mère » est singulier. Dans la dernière partie du roman, apparaît une seconde grand-mère ; ce personnage, lui, a réellement existé. Ma vraie troisième grand-tante, c'est-à-dire la femme du troisième frère cadet de mon grand-père, lors d'un combat contre les Japonais qui encerclaient le village, n'avait pu se sauver à temps pour échapper au danger ; quand elle avait vu un soldat japonais sortir des cabinets et s'avancer vers elle tenant son sexe à pleine main, elle s'était évanouie de frayeur. Bien que l'homme n'eût rien intenté contre elle, il lui avait fait si peur qu'elle en était tombée gravement malade et avait présenté des désordres mentaux ; elle était comme hantée par les esprits, et la moitié du village pouvait l'entendre crier à vous en donner la chair de poule. Quand ma mère m'en fit le récit des années

après, elle était encore sous le coup de l'effroi. Je pense que cette guerre fut une immense tragédie et une belle erreur, car elle a apporté de grands malheurs non seulement au peuple chinois, mais aussi au peuple japonais. Je me suis rendu au Japon il y a quelques années, à mon retour ce sentiment s'en est trouvé renforcé.

ŌE : Si *Le Clan du sorgho rouge* est connu dans le monde entier, vous avez aussi écrit un autre roman célèbre, *Le Pays de l'alcool*, lequel a été traduit également dans de nombreuses langues. Ce livre raconte que, lorsque vous arrivez en un certain lieu, les autorités disent à l'employée de la gare ferroviaire : Ce professeur est l'auteur du livre qui a servi de matière au film *Le Sorgho rouge*, etc. J'ai été très touché par ce roman.

Il s'agit d'un roman singulier. Si je le regarde avec l'œil du romancier, je trouve que c'est un texte saisissant. Il met en œuvre une vraie pratique des formes possibles de l'écriture et fait appel à de nouvelles techniques pour atteindre un niveau souhaité. Mo Yan apparaît lui-même par moments dans le récit. Entre *Le Pays de l'alcool* et *Le Clan du sorgho rouge*, que de chemin parcouru ! Comment avez-vous franchi cette distance pour arriver au *Pays de l'alcool* ?

MO YAN : J'ai commencé à écrire ce roman dans la seconde moitié de l'année 1989, laquelle, comme vous le savez, fut une période très spéciale ; nombreux furent ceux qui virent leurs idéaux anéantis, maints auteurs ont lâché la plume pour se lancer dans les affaires[17]. Après un intervalle de douleur et de flottement, j'ai compris que seule l'écriture me permettrait de me libérer de cette souffrance. De plus, j'étais convaincu qu'en de tels moments justement il fallait écrire, prendre la parole grâce au roman, tel était mon devoir.

À première vue, *Le Pays de l'alcool* semble une histoire de vinification et de dégustation, mais en fait j'ai écrit là une grande fable. Malgré nombre de détails de l'intrigue qui pourront sembler absurdes, et le côté ludique du langage, j'ai voulu exprimer un réel esprit de compassion pour le monde d'ici-bas. Une des raisons qui m'a poussé à écrire ce roman est une information que j'avais lue concernant un diplômé d'université envoyé enseigner, en raison de sa mauvaise

origine sociale, dans une école rattachée à une mine de charbon. Comme il tenait remarquablement bien l'alcool, il avait été affecté au département de la propagande de la mine, pour accompagner les hôtes de passage, et il fit une carrière fulgurante. Sur ses vieux jours, il devait jeter un regard rétrospectif sur sa vie et s'apercevoir qu'il n'avait rien fait si ce n'est boire des tonnes d'alcool. Cette histoire fut pour moi source d'inspiration.

Le Pays de l'alcool est sans aucun doute celle de toutes mes œuvres qui se présente le plus comme un défi. C'est vrai d'abord sur le plan artistique, vous l'avez dit à l'instant, on croit qu'il s'agit de la trame d'un roman policier : un inspecteur est envoyé dans une mine de charbon pour enquêter sur une affaire de cannibalisme liée à la corruption. Dans cette trame viennent s'insérer de nombreuses descriptions teintées de mystère et une intrigue empreinte de magie. Sur le plan de la structure, le roman met en œuvre des explorations audacieuses. Ainsi, au tout début, « je » est un auteur qui écrit un roman, tout en entamant une correspondance avec un écrivain amateur. Ce dernier n'a de cesse de lui envoyer ses œuvres, si bien que l'histoire et les personnages de son roman se mêlent à l'histoire et aux personnages de « je » pour former un autre roman. Finalement, le « je » auteur, c'est-à-dire Mo Yan, entre dans le roman en tant que personnage. Un défi, l'œuvre l'est aussi par ses thèmes, elle décrit les phénomènes de « cannibalisme » de la société actuelle, révèle la corruption et la dépravation des officiels, ce que peu d'ouvrages font de façon aussi osée et incisive. Bien sûr, c'est Lu Xun qui, le premier, dans ses nouvelles, s'est attaqué à ce problème[18]. Comme dans ses écrits, le cannibalisme que je décris dans *Le Pays de l'alcool* a valeur de symbole ; sinon, montrer tout de go des faits de cannibalisme ne présenterait aucun intérêt littéraire. J'ai vu que des éditions en langues étrangères, dans la publicité faite pour l'ouvrage, mettaient l'accent sur cette affaire de cannibalisme, il s'agit là d'une méprise, d'une plaisanterie ; à la fin de sa lecture, le lecteur comprendra aisément qu'il faut replacer tout cela sur le plan de la symbolique. D'ailleurs le roman est empli de symboles : boire de l'alcool est un geste symbolique, tout comme manger de la chair humaine. Il ne faut pas interpréter à l'aune d'un réalisme primaire les enfants en viande, le petit âne noir, le petit nain. Par ailleurs, le symbolisme du roman ne s'arrête pas à la

désignation de la corruption, il entend signifier aussi la part d'ombre et les désirs morbides présents chez tous les êtres humains, comme les besoins en nourriture qui excèdent largement les besoins réels du corps, etc. Les désirs des humains sont une force destructrice immense dirigée contre la Nature : s'ils restent en dessous d'un seuil normal, ils sont une force motrice de développement de la société, en revanche leur exaspération conduit immédiatement au mouvement inverse.

Ōe : À la fin du roman, l'inspecteur chargé de l'enquête est pris au piège dans un grand banquet donné au pays de l'alcool sans avoir pu démasquer les vrais auteurs des forfaits. Le roman se termine sur une interrogation. Cela m'a profondément touché, ainsi que votre questionnement sur les injustices des politiques locales, sur l'existence de concussions éventuelles et de nouveaux rapports d'influence.

Après ce roman, vous avez écrit et publié *Beaux seins, belles fesses*. Je considère c'est une œuvre importante. D'abord parce que *Le Pays de l'alcool* prenait ses distances avec le canton nord-est de Gaomi, alors que ce roman-là y revient. Il s'agit d'une scène de théâtre. Au début vous décrivez une épreuve tragique qui apparaissait déjà dans *Le Clan du sorgho rouge* : l'affrontement entre les soldats japonais et la guérilla paysanne et, entre autres, l'impact qu'il a eu sur les bandits de ce village et alentour, ainsi que sur d'autres couches de la population. Puis vous creusez votre propos. Et c'est cela qui est important. Selon certains articles de la presse japonaise – laquelle ne rend pas vraiment compte de la littérature chinoise –, quelque chose clochait à propos de cette œuvre. Alors qu'elle avait été tirée à un grand nombre d'exemplaires à la première impression et vite épuisée, la deuxième et la troisième édition n'avaient pu être diffusées. Aux infos j'avais vu qu'une édition pirate, en revanche, faisait fureur dans toute la Chine. Le livre a été traduit en japonais. Il y a eu un gros tirage et les lecteurs l'ont aimé. Je trouve que c'est une œuvre importante dans l'histoire de la littérature. Tout d'abord, comme je le disais plus haut, le roman reprend la réflexion initiée dans *Le Clan du sorgho rouge* et se tourne de nouveau vers la campagne ; il décrit les choses et les hommes qui s'y trouvent. Et puis, il

questionne ce qui subsiste dans la Chine actuelle. C'est-à-dire que M. Mo Yan part du passé mythique de la campagne chinoise et raconte sans fin ces histoires immuables depuis la génération de son grand-père et celle de son père. Et après cela, arrivé à la génération actuelle, il continue de conter des histoires intimement liées à la réalité des campagnes. C'est pourquoi je dis que le monde rural chinois est la destinée littéraire de M. Mo Yan. Un écrivain comme vous peut, selon moi, compter comme partie prenante de la civilisation de la Chine moderne. J'aimerais vous entendre parler de votre plus gros roman, *Beaux seins, belles fesses*, à partir des quelques points que je viens de soulever.

MO YAN : La création d'une œuvre relève à la fois de la nécessité et de la contingence. Après avoir publié *Le Clan du sorgho rouge*, ce que j'ai écrit ensuite semblait n'avoir aucun lien avec le canton nord-est de Gaomi. Mais je savais à coup sûr qu'il me fallait aller de l'avant en suivant la route tracée par ce roman : voilà pour la nécessité. Pourquoi ai-je parlé de contingence ? Un jour de l'année 1990, à la sortie du métro à Pékin, j'ai vu assise là une femme venue de la campagne, elle tenait un enfant dans chaque bras, les deux bébés tétaient le sein, calés sur ses cuisses, elle avait l'air si émaciée, si faible, on aurait dit que tout le sang de son corps s'était fait lait et allait être aspiré entièrement par les deux enfants. Ce fut un choc pour moi. Le soleil éclairait la mère et ses enfants, on aurait dit la Vierge Marie. Alors j'ai décidé d'écrire ce livre. Mais je faisais traîner les choses, j'avais du mal à me lancer, jusqu'en 1994 où ma mère nous quitta.

Je résidais à cette époque au chef-lieu de district, Gaomi, et je pris la décision de me mettre à l'ouvrage pour chanter les louanges, au sein de l'humanité, de la femme de la campagne qui procrée et allaite tout en effectuant de durs labeurs. Toutefois le processus d'écriture est différent de la phase de conception, une quantité énorme de détails historiques ayant trait au canton nord-est de Gaomi affluait sous ma plume. Je pensais, pour ce roman, camper principalement deux personnages et, d'abord, une mère ayant eu beaucoup d'enfants. Je pensais, au travers des relations complexes qu'elle entretiendrait avec les hommes pour élever ses enfants, mettre en lumière la persécution

cruelle que subissait la femme dans le système féodal chinois. Maltraitée par son mari, victime de discrimination de la part de ses beaux-parents, elle était aussi soumise aux brimades infligées par la communauté – cela revenait à révéler tous les sacrifices qu'elle faisait pour trouver sa place dans la famille et dans la société. L'autre personnage est Shangguan Jintong : il est hautement symbolique, c'est un homme nostalgique du sein maternel. Il ne peut survivre au sevrage, tout autre aliment que le lait maternel le fait vomir. À quarante ans passés, il en est toujours au stade de l'attachement obsessionnel au sein maternel, jusqu'à ce que sa mère elle-même le réprimande sévèrement : « Et moi qui voulais mettre au monde un fils qui pisse debout, me voilà avec une mauviette, je ne veux pas d'un homme pendu toute la journée au sein des femmes, je veux un homme au caractère bien trempé. » Pour moi, la valeur de ce roman est d'avoir campé un personnage type qui n'était jamais apparu auparavant dans l'histoire du roman chinois récent, et aussi d'avoir décrit les liens à caractère symbolique entre une mère et son fils.

Après sa publication, le livre reçut un prix important et fit l'objet de nombreux éloges, mais il fut aussi la cible de violentes critiques, certains allant même jusqu'à porter plainte aux plus hautes instances. Sous la pression, j'ai dû écrire une lettre à l'éditeur lui demandant de ne pas republier le livre. Plus tard, à la fin des années 1990, j'ai constaté que de nombreux critiques s'intéressaient à nouveau à ce roman. Un professeur de philosophie a consacré un chapitre d'un de ses livres au personnage de Shangguan Jintong. Il a dit que, tout comme au fond de l'âme de chaque être humain se cachait un petit A Q[19], au fond de l'âme de chaque Chinois à l'époque actuelle se cache un petit Shangguan Jintong, chacun de nous étant attaché à des choses qui, en fait, n'ont aucune importance. Pour Shangguan Jintong en l'occurrence il s'agit de seins.

ŌE : Moi, l'écrivain Ōe Kenzaburō, avec l'écrivain Mo Yan avons pris connaissance des questions posées par l'équipe de production pour cette discussion, questions dont le but était d'examiner quel pouvait être le devoir d'un romancier chinois du XXIe siècle. Je suis devenu romancier moi-même il y a une quarantaine d'années, et quand on me pose la question sur le devoir qui

incombe à un écrivain vivant dans tel pays, je ne peux jamais donner une vraie réponse. Mon domaine de recherche est de comprendre comment un auteur est amené à créer un procédé propre à ce qu'il veut écrire. Trouver des points communs entre les écrivains est un travail qui doit être entrepris consciemment. J'ai soixante-sept ans déjà. M. Mo Yan a vingt ans de moins que moi, pour lui, le chemin à parcourir est encore long. Qu'est-ce qu'un écrivain pour moi ? Et s'il existe vraiment un devoir de l'écrivain, quel est-il ? Voilà que je me mets à réfléchir à ces questions. Je peux à présent en formuler un bref condensé. Il m'est donné par le célèbre écrivain allemand Thomas Mann. « Être écrivain, dit-il, c'est imaginer, construire la nature humaine à venir. Si nous sommes au début du XXIe siècle, c'est imaginer, construire ce qu'elle sera au milieu ou à la fin de ce nouveau siècle. » Je suis né dans ce futur auquel réfléchissait Thomas Mann, j'y travaille, je réfléchis à ce que sera la nature humaine chez les Japonais du XXIe siècle, quelles difficultés ils rencontreront.

---

1. La partie de ce dialogue concernant l'écrivain japonais est une traduction en chinois d'un enregistrement audio qui a disparu depuis.
2. Littéralement « eaux d'automne », traduit en français sous le titre « Déluge » dans le recueil *Le Radis de cristal*, Philippe Picquier, 1993.
3. Dans *Le Radis de cristal*, Mo Yan dit que ce barrage avait cent mètres de long, cinq mètres de large et une dizaine de mètres de haut (au pilier central sans doute) ; prolongé à ses deux extrémités par une digue, il était pourvu d'un parapet en pierre de chaque côté, haut de cinquante centimètres. Il s'agissait d'un pont de pierre percé de plusieurs dizaines d'orifices faisant office de ponceaux et fermés par des vannes. Une dizaine de personnes pouvaient s'abriter sous chacun d'eux pour y passer la nuit.
4. Ōe Kenzaburō, *Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants* [1996], traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryōji Nakamura, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2012.
5. *Baigou qiuqianjia*, parue en 1985.
6. Ce système est lié à celui du *Hukou*, enregistrement des familles, il donne lieu à un livret sur lequel, entre autres renseignements, sont indiquées les mentions « agricole » ou « non agricole », et la localité de résidence. Instauré le 9 janvier 1958, il établit une hiérarchie entre les villes et les campagnes. Les paysans sont rémunérés en céréales et en « points travail », tandis que l'État prend en charge les citadins, les ouvriers et les employés recevant un salaire qui varie selon la nature et l'importance de l'unité de travail à laquelle ils sont affectés, celles des grands centres urbains étant les plus favorisées. Pour les paysans, cette rémunération est aléatoire, elle varie en

fonction des catastrophes naturelles et de la bonne ou mauvaise gestion des cadres.

7. Lancée officiellement par Mao sur la place Tian'anmen en mai 1966, elle devait perdurer en gros jusqu'à sa mort en 1976, en diminuant quelque peu d'intensité dans les toutes dernières années. Le mouvement s'appuyait sur la jeunesse lycéenne et étudiante (les gardes rouges), avec pour slogan : « Il est juste de se révolter » (contre l'autorité, et c'est cela qu'on reprochera à l'écolier Mo Yan, droit dont il n'aurait pas dû faire usage étant donné son origine de classe). Cette « révolution » a provoqué des ravages dans toutes les strates de la société, aliénant les relations au sein de la famille ou des unités de travail : sous couvert de la lutte des classes, toutes les formes de violence étaient permises. La société chinoise entière s'en trouvera aliénée.
8. Ou « jeunes instruits » (*zhishi qingnian*, abrégé en « *Zhiqing* »). Il s'agit des millions de « gardes rouges » mobilisés en 1966 par Mao et qu'il ne contrôle plus. Il décide donc en 1968 de les envoyer dans les campagnes dans les équipes de production pour apprendre auprès des paysans. Le mouvement va s'élargir et concerner entre quinze et vingt millions de jeunes, des lycéens majoritairement, et aussi des étudiants. À leur retour dans leur ville d'origine, ils auront perdu leurs illusions sur le régime. Ayant abandonné leur scolarité en cours de route, ils se retrouveront sans formation, obligés souvent d'accepter des emplois précaires comme celui de manœuvre sur des chantiers. Le sentiment d'appartenir à une même génération sera cristallisé dans plusieurs poèmes éponymes de la poésie dite « obscure » (*menglong*) qui est apparue au tournant des années 1980.
9. Ōe Kenzaburō, *Le Jeu du siècle* [1967], traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryōji Nakamura, 1985, Gallimard, coll. « Folio », nº 3427.
10. L'Armée populaire de libération a toujours eu ses écrivains et ses artistes. En 1960 a été créé l'Institut des arts de l'APL (*Jiefangjun yishu xueyuan*), situé à Pékin. Le département de littérature et des beaux-arts a été créé en 1978. Les sections danse, théâtre, musique et enfin culture de l'armée existaient déjà. Douze spécialisations étaient offertes. Lors de sa fondation, l'Institut avait pour mission, entre autres, de repérer et de développer les talents chez les nouvelles recrues. D'où son nom de « berceau des écrivains et artistes de l'armée ». Yan Lianke et Mo Yan, dont les parcours sont très proches, sont passés par cet institut. Ils ont tous les deux quitté l'armée.
11. Kawabata Yasunari, *Pays de neige*, la traduction française ne mentionne pas le toponyme, détail important pour le propos de Mo Yan (traduction du japonais par Fujimori Bunkichi, texte français par Armel Guerne, Albin Michel, 1960, p. 65).
12. Le 4 mai 1919 (*wusi yundong*), plusieurs milliers d'étudiants manifestent devant la porte Tian'anmen contre les propositions de la Conférence de la paix (ouverte le 18 janvier à Paris) de transférer au Japon les droits allemands sur le Shandong, avant même la signature du traité de Versailles le 28 juin (traité que la Chine refusera de signer). En dehors de cette réponse à un fait de l'Histoire, cette date désigne aussi la Révolution culturelle qui a débuté en 1966, grâce à la confrontation avec l'Occident, contre l'ancienne société et l'ancienne culture, pour les valeurs de l'humanisme ainsi que l'ouverture de la Chine à la modernité. Lui est rattaché également comme corollaire le mouvement littéraire pour une littérature en une langue pour tous (*baihua*), initié par Hu Shi en janvier 1917, depuis les États-Unis où il est alors étudiant.
13. Lu Xun (1891-1936) est connu comme nouvelliste et essayiste à la plume d'une ironie mordante. Ce texte, « Guxiang » en chinois, fait partie d'un recueil intitulé *Cris*, paru en 1923. La toute dernière traduction en français est celle de Sebastian Veg (Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2010).

14. « Le destin d'un homme » de Mikhaïl Cholokhov est paru en français dans un recueil de nouvelles (Éditions du Progrès, Moscou, 1967). Cao Ying traduit l'ouvrage en chinois dans les années 1950, ainsi que *Le Don paisible* et *Terres défrichées.*

    Les œuvres des écrivains russes ont été traduites très tôt en Chine, en nombre important. La littérature russe, classique ou marxisante, a exercé une influence prépondérante sur la littérature chinoise jusqu'aux années 1950. Certaines des nombreuses revues parues lors du mouvement littéraire du 4 mai 1919 ont présenté la littérature russe et ses auteurs (Gogol, Gorki, Andreyev, Tourgueniev) ; en 1926, Lu Xun a écrit la préface à la première traduction du roman *Les Pauvres* de Dostoïevski dont l'œuvre entière a été traduite au fil des années – la plus récente est publiée aux Éditions de l'Éducation du Hebei en 2010 en 22 volumes par différents traducteurs. La réception de Tolstoï en Chine est née d'un malentendu. En 1906 paraît un recueil de six nouvelles (le choix n'est pas fameux), au tournant du 4 mai 1919, on s'intéresse surtout à son « idéologie ». Mais quand les grands romans sont traduits les uns après les autres (jusqu'en 1928), le lectorat est déçu. Dans les années 1960, les traductions des romans de Tolstoï sont interdites de publication. De 1978 à 1998, Cao Ying (traducteur également de Lermontov, *Un héros de notre temps*) traduit toute l'œuvre romanesque qui sera publiée en 2004 en 12 volumes par les Éditions Shanghai wenyi. Tourgueniev a été traduit, Pouchkine aussi. La littérature du réalisme socialiste également, ainsi que celle du dégel. *Le Dégel* (1954) d'Ehrenbourg est paru en 1982 dans une traduction de Qian Cheng aux Éditions de l'École normale de Pékin. *Lolita* de Vladimir Nabokov paraît en 2005 dans une traduction de Zhu Wan aux Éditions Shanghai yiwen (la même année paraît en Angleterre, en Allemagne, en France et aux États-Unis une édition spéciale pour le cinquantième anniversaire de la première parution du livre). *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne paraît en 1982 aux Éditions des Masses (Qunzhong chubanshe), traduit par Tian Dawei *et al.* (1973 en France, 1989 seulement en URSS dans la revue de Moscou *Novy Mir*), *Docteur Jivago* de Boris Pasternak paraît en 1979 aux Éditions du Lointain (Yuanjing chubanshe), traduit par Huang Yande, en Italie en 1957, en URSS en 1985 seulement.

    Mo Yan, grand lecteur de Cholokhov, cite encore parmi ses lectures des auteurs russes *Et le fer fut trempé* de Nikolaï Ostrovski (1932), *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov (1966 : version épurée en URSS ; 1967 : version complète à Francfort, 1973 : version complète en URSS ; traduit parfois en chinois sous le titre *Sadan qiwu* [*Satan mène le bal*], la traduction de Qian Cheng, *Dashi yu Magelite*, publiée en 2002, aux Éditions Xianjue chubanshe, semblerait être la première édition du roman en Chine).

15. On peut discerner ici l'influence de Cholokhov et de son approche de la guerre dans *Le Don paisible*.

16. La première traduction de cet ouvrage en langue chinoise est publiée à Taïwan en 1982, suivie d'une nouvelle traduction en 1984, à Taïwan également. La même année, une première traduction paraît sur le continent aux Éditions Shanghai yiwen, édition libre de droits puisque la Chine n'a pas encore reconnu la convention de Genève. Dans la foulée sont traduites également d'autres œuvres de García Márquez dont *L'Amour au temps du choléra*. En 1990 l'auteur, de passage au Japon, se rend à Pékin et à Shanghai. Avant de quitter la Chine, il aurait déclaré que les éditions chinoises n'auraient pas les droits de ses œuvres les cent cinquante ans suivant sa mort (cf. *Bai nian gudu*, Weijibaike, zh. Wikipedia.org). En juin 2011 paraît une nouvelle traduction dûment autorisée, aux Éditions Fanye. Le 13 août 2011, Sina Canal annonce que le livre est arrivé en tête

de leur palmarès des meilleurs livres en Chine pour la première partie de l'année 2011 (en fait, en deux mois seulement de vente). C'est dire l'engouement des lecteurs chinois pour ce roman.

17. Les événements – manifestations, occupation puis répression – sur la place Tian'anmen ont eu lieu en juin de cette année-là.

18. Notamment dans « Le journal d'un fou », publiée en revue en 1918, puis dans le recueil *Cris* (1923), mentionné plus haut. Il s'agit de la première nouvelle écrite en *baihua*, la langue pour tous, qui remplace la langue lettrée. « J'ai ouvert un livre d'histoire, il ne mentionnait aucune date, sur chaque page, en tous sens, étaient écrits les mots "Humanisme, Justice, Vertu". Comme de toute façon, je ne parvenais pas à m'endormir, j'ai continué de lire attentivement une bonne partie de la nuit et j'ai fini par distinguer dans tout le livre entre les lignes deux idéogrammes : "manger" et "être humain" ! » (C'est-à-dire « cannibalisme ».)

19. « La véritable histoire d'A Q » (A Q zhengzhuan), de Lu Xun, est parue en Chine en 1921. Une traduction partielle a été présentée dans la revue *Europe* en mai 1926. Elle fait partie du recueil *Cris* sous le titre « L'édifiante histoire d'a-Q » (édition Sebastian Veg, rue d'Ulm, 2010). A Q ou Monsieur Tout-le-monde, personnage médiocre, est aux prises avec ses contradictions qui le pousseront vers une issue fatale.

DÉPASSER LE PAYS NATAL

Mémoire de master soutenu en 1994
à l'Université normale de Pékin

1. Préliminaires à toute théorisation

Quand un auteur s’emploie à « sublimer » sa pratique de la création en une théorie qui lui servira de guide, quand il cherche vainement à extraire de ses propres romans, de façon abstraite, une quelconque théorie, il se trouve souvent plongé dans un dilemme embarrassant. Bien sûr, cela n’exclut pas le fait que certains romanciers peuvent écrire des articles théoriques vraiment très profonds – en règle générale, plus la théorie est abstruse, plus elle s’éloigne de la vérité –, toutefois, la majorité des romanciers considèrent que la théorie du roman est un piège pour le roman lui-même. Dans la balance de l’existence humaine on est soit les poids, soit la matière à peser ; dans la fonte de l’acier, on est soit l’enclume, soit le marteau. Ces deux comparaisons catégoriques ne sont pas en fait si fermées. Quand la chauve-souris voit la souris, elle dit : « Je relève de votre espèce. » Quand elle voit une hirondelle, elle lui dit : « Je suis un oiseau moi aussi. » Mais les biologistes la rangent dans la classe des mammifères, en fin de compte, elle n’est donc pas un oiseau. Et pourtant, la chauve-souris peut voler au crépuscule et même dans la nuit noire ; par un jeu d’homophonie, elle est considérée par les Chinois comme un symbole de la bonne fortune. Quand elle ne peut faire autrement, elle se baptise oiseau – telle est l’attitude d’un romancier comme moi vis-à-vis de la théorie.

2. L’inconfort des théories du roman

Il ne fait aucun doute que les théories du roman[1] sont un produit qui est postérieur à ce dernier ; avant son apparition, le roman offrait déjà un panorama magnifique et impressionnant. [En Chine] la théorie la plus ancienne est probablement celle des commentaires des écrivains et critiques littéraires Jin Shengtan (1610-1661), Mao Zonggang[2] (1632-1709) et son fils, avec leurs notes insérées çà et là entre les mots et les lignes des romans. Selon ma propre expérience de lecture, ces commentaires – tout comme ces poèmes classiques au sein du roman d’origine, débauche de virtuosité torturant le sens, sont autant d’obstacles à la lecture –, je ne les lis jamais. Il n’empêche que la critique de gens comme Jin Shengtan est savoureuse, les théoriciens ultérieurs ont découvert dans ses textes les premières réflexions théoriques et esthétiques sur le roman. D’où l’on constate qu’à ses débuts la théorie du roman n’avait rien à voir avec les romanciers, pas plus qu’avec la grande majorité des lecteurs. Jin Shengtan et ses confrères étaient avant tout des lecteurs passionnés, leurs idées foisonnantes ne demandaient qu’à se déverser en annotations, attitude qui, à l’origine, relevait de la récréation. Mais une fois ces commentaires imprimés, cette fonction purement récréative et personnelle s’est tournée vers le lecteur avec pour effet de guider ce dernier dans la savouration de l’œuvre. Et si, parmi les lecteurs, l’un d’entre eux reçoit une inspiration et s’empare de sa plume pour écrire un roman, ces textes critiques le guideront dans sa création. C’est pourquoi la théorie du roman naît avec la lecture, la pratique de la théorie du roman est la création. La théorie du roman la plus pure se contente de remplir une fonction d’orientation de la lecture et de la création. Mais la critique moderne, ou postmoderne, est bel et bien devenue une arène où l’on fait étalage de sa virtuosité et on se livre à des jeux rhétoriques ; elle s’est détachée depuis longtemps du sens premier de la critique du roman. La nouvelle critique du roman, en faisant régner l’arbitraire, s’est débarrassée des liens qui la liaient à lui et a fait peu à peu de lui sa chose ; avec ce renversement des liens de dépendance, création romanesque et théorie du roman sont désormais déconnectés. Le roman est ainsi devenu un accessoire indispensable à la critique nouvelle vague pour exhiber son savoir-faire. Ce

violent désir, qui taraude la critique, de se mettre en scène et celui de la création romanesque d'être l'objet d'une telle mise en scène poussent une partie des romanciers à se retrouver à genoux – comme ces épouses sages – devant les critiques, aspirant à être blâmés, à être violés. Il est légitime de vouloir exister. Mais cette critique du roman, à la mode, de bon ton, en raison même de son côté intellectuel trop prononcé, aboutit à l'inverse du résultat escompté. Quant à celle qui retourne aux basiques, par son côté franc et ouvert, plus simple encore que celui du roman, elle survit à jamais. Le mode opératoire de la nouvelle théorie du roman consiste à rendre compliqué ce qui est simple, obscur ce qui est clair, à inventer des symboles ou du fantastique là où il n'y en a pas, et, enfin, à porter aux nues un romancier, médiocre à l'origine. À l'inverse, la théorie simple du roman simplifie ce qui semblait compliqué, mais en fait ne l'était pas, rend clair ce qui était volontairement obscur, élimine les symboles artificiels, ouvre la boîte du magicien. Je penche pour cette dernière car elle se montre responsable envers le lecteur, envers le roman et aussi envers le critique lui-même, même si affronter ce type de critique et opter pour l'autoflagellation c'est aller à l'encontre de l'esprit du temps qui recherche pompe et vanité.

3. Qu'est-ce donc que le roman ?

Selon Balzac, le roman serait l'histoire secrète d'un peuple ; Milan Kundera, quant à lui, y voit la synthèse la plus haute de l'esprit humain, pour Proust il était l'outil permettant d'aller à la recherche du temps perdu – et il est effectivement arrivé à ses fins, il a matérialisé ce temps dans l'océan de l'écriture, dans la petite « madeleine », dans la description des strates des souvenirs splendides et foisonnants de la vie passée. J'ai moi-même plusieurs fois, non sans présomption, donné une définition du roman : c'est ainsi qu'en 1984 je disais qu'il était la notation de l'imagination débridée du romancier ; l'année d'après, qu'il était la combinaison du rêve et de la réalité. En 1986, c'était une élégie mélancolique enterrant l'enfance ; l'année suivante : le réceptacle des sentiments

humains. En 1987, j’ai dit aussi qu’il était l’antique et noble dessein de l’humanité en quête du pays natal spirituel perdu. En 1989, une tranche physiologique de la vie spirituelle du romancier ; enfin, en 1990, une boule de feu en mouvement, de l’eau jaillissante, un grand oiseau flamboyant qui volait de-ci de-là… C’était de plus en plus nébuleux, une porte ouverte à toutes les trouvailles, autant de romanciers, autant de définitions, empreintes le plus souvent d’une bonne dose d’affectivité, imprécises donc inclusives, assez abstraites somme toute, qu’il est difficile de prendre au sérieux et qui ne le méritent pas d’ailleurs. Un romancier astucieux aime à plaisanter avec son lecteur et, surtout, il a envie de jouer des tours au critique qui se complaît à compliquer ce qui est simple. Quand ce dernier, dans l’embarras face à une expression bizarre ou à un détail déconcertant, se gratte l’oreille, le romancier debout derrière lui rit sous cape, ainsi Joyce, Faulkner, García Márquez.

Je n’ai pas l’intention de rédiger ici un traité abscons, je ne le pourrais pas, même menacé de mort. Je ne suis pas rompu à ce genre d’exercice, je n’ai pas à ma disposition les outils conceptuels nécessaires ; et puis, ce vocabulaire théorique est, selon moi, comme le couteau dans la main du boucher, sans son instrument, ce dernier ne peut rien faire. Mon article est destiné à l’amoureux de la littérature, il se veut pragmatique, utile peut-être à la jeunesse des campagnes qui s’intéresse à elle, sans secours pour les gens des villes.

Une fois dépouillé de tous ces oripeaux dont l’ont revêtu des myriades de romanciers et de critiques, le roman, tel qu’il apparaît devant nous, se résume à quelques éléments simples : la langue, l’histoire, la structure. La langue est formée de syntaxe et de mots, l’histoire se tisse par l’action des personnages et les relations qu’ils entretiennent entre eux, la structure quant à elle est tout un art en soi. L’auteur le plus intelligent, le roman le plus remarquable partent de là, mobilisent ces éléments, les mettent en œuvre. Ce qu’on entend par le style d’un auteur passe aussi par ces trois facteurs – et surtout par la langue et l’histoire, exprimant non seulement un style, mais les traits d’une personnalité.

Pourquoi le choix de telle langue pour raconter telle histoire ? Parce que mon écriture est une quête du pays natal perdu, et que l’endroit où s’est écoulée mon enfance est là-bas. Le pays natal d’un écrivain ne désigne pas uniquement

le pays des parents, mais bien le lieu où se sont écoulées son enfance et même son adolescence. Quand García Márquez disait qu'un auteur, passé la trentaine, est comme un vieux perroquet, qu'il ne peut plus faire l'apprentissage de la langue, il désignait sans doute par là, lui aussi, les liens existant entre l'auteur et le pays natal. Être écrivain, ça ne s'apprend pas. L'aptitude à écrire est comme une graine hibernant dans l'âme, et, pour peu que les conditions extérieures soient favorables, elle va fleurir et nouer des fruits. Le processus d'apprentissage est en fait celui de la recherche de celui mis en place par cette graine, on ne peut trouver ce qui n'existe pas, c'est la raison pour laquelle, dans les instituts de littérature, on forme surtout des gens qui comprennent comment écrire, mais qui n'écriront jamais. Chacun a son pays natal à lui, mais pourquoi n'est-il pas donné à tout le monde de devenir écrivain ? À cette question, Dieu seul peut répondre.

Dieu te donne une âme apte à appréhender les variations des sentiments humains, le pays natal te donne l'histoire, la langue ; pour le reste, la balle est dans ton camp, personne ne peut désormais te venir en aide.

J'ai fini par m'approcher au plus près de mon sujet : les liens qui unissent le romancier à son pays natal ou, pour le dire de façon plus précise, les liens existant entre les romans créés par le romancier et le pays natal de ce dernier.

4. Les contraintes liées au pays natal

Il y a dix-huit ans, alors que j'étais un vrai paysan et que je travaillais dur le sol aride du canton nord-est de Gaomi, je vouais à ce coin de terre une haine profonde. Il avait épuisé le sang et la sueur de mes ancêtres, tout comme il consumait ma vie. Tournés vers la terre jaune, offrant notre dos au ciel, nous payions un plus lourd tribut que celui des bêtes de somme et, en contrepartie, nous n'avions rien à nous mettre sur le dos ni dans le ventre, une vie de misère ! L'été, nous devions endurer la chaleur caniculaire, l'hiver, nous grelottions sous le vent glacé. Nous étions las de tout, les années filaient ainsi dans la torpidité ;

ces chaumières basses et délabrées, cette rivière à sec, ces compatriotes pareils à des statues de bois ou de glaise, ces cadres de village brutaux et fourbes, et leurs enfants stupides et arrogants… À l'époque, je me berçais d'illusions, je me disais que si, par chance, je parvenais un jour à m'échapper de ce coin de terre, je n'y reviendrais plus jamais. Quand le 16 février 1976 je montai dans le camion transportant les nouvelles recrues, alors que les petits gars qui se trouvaient sur le même véhicule versaient des larmes en faisant leurs adieux à ceux qui les avaient accompagnés, je ne me retournai même pas. J'avais l'impression d'être un oiseau quittant sa cage. Pour moi, rien là-bas ne méritait de nostalgie de ma part. Je n'espérais qu'une chose : que le camion roulât le plus vite possible, le plus loin possible et, mieux encore, jusqu'au bout du monde. Quand le véhicule s'arrêta à une caserne distante de cent cinquante kilomètres seulement du canton nord-est de Gaomi et que notre convoyeur nous dit que nous étions arrivés, je fus profondément déçu. Quel dommage que cette fuite fût aussi peu gratifiante ! L'ombre du pays natal continuait de planer au-dessus de moi. Pourtant, deux ans plus tard, à fouler à nouveau le sol du pays, je devais ressentir, qui l'eût cru, une vive émotion. Quand je vis ma mère, couverte de poussière, les cheveux pleins de barbes de blé, les yeux rouges et enflés, depuis l'aire de battage, s'avancer péniblement vers moi sur ses petits pieds, un liquide brûlant m'obstrua la gorge, mes yeux s'emplirent de larmes – cette scène, je devais la décrire plus tard dans mon petit roman *Explosion* : pourquoi mes yeux étaient emplis de larmes, c'est que j'éprouvais pour toi un amour profond –, à ce moment-là, j'ai ressenti confusément les contraintes que le pays natal pouvait exercer sur quelqu'un. Ce coin de terre qui t'a vu naître, grandir, où sont enterrés tes ancêtres, tu peux l'aimer ou le haïr, mais tu ne peux te détacher de lui. D'où : « L'ouragan se lève oh nuages s'envolent ; sur l'empire mon prestige établi oh je rentre au pays[3] » et aussi : « Je voulais traverser la rivière, pas de pont, devenir cygne jaune pour rentrer au pays. Rentrer au pays, entrer dans ma bonne ville, errer dans le pays natal, corps souffrant sans fin, danses et chants, tous de Qin, errer près des arbres de la maison natale, et moi, si loin[4]. » Quand par ses mérites on s'est fait un renom, il faut revenir au pays : « Si riche et honoré l'on ne rentre au pays, autant marcher de nuit en habit de brocart[5]. » Quand on est

dans la misère et découragé, on s'en revient aussi : « L'oiseau captif garde la nostalgie de la forêt, le poisson du bassin rêve des eaux profondes[6]. » Quand la vieillesse approche, on souhaite encore revenir au pays : « Le renard pour mourir à son tertre retourne, le pays natal ah, comment l'oublier[7] ? » En feuilletant l'histoire littéraire, vieille de cinq millénaires, héros et hommes de génie, prodigues et poètes, comme les carpes qui traversent le fleuve, forment un défilé continu. Dans les poèmes, qu'ils aient été préservés ou non, le pays natal a toujours été un thème favori, un nœud de sentiments tristes et doux, le lieu prédestiné du retour, la dernière scène théâtrale désirée ou réelle. Liu Bang, en tant que gagnant, a fait une performance ratée – un de ses compatriotes a dévoilé sa nature de voyou de quartier ; Xiang Yu, en tant que perdant, avait honte de se présenter devant les aînés à l'est du fleuve, préférant mourir[8]. En fait, ce complexe sentimental de l'attachement au pays, dans une certaine mesure, fut l'une des causes principales qui ruina la fondation de l'empire par Xiang Yu. S'il est difficile pour les héros et les grands hommes de couper le cordon ombilical qui les rattache au pays natal, que dire alors du commun des mortels ? De tous côtés montent les chants de Chu, ses disciples du Jiangdong ont tous pris la fuite, l'attachement au pays lui joue des tours. La nostalgie du pays chez les héros forge l'Histoire, celle des lettrés est psalmodiée en poèmes. Personne n'a pu y échapper au fil des siècles.

En 1978, alors que la vie à la caserne était d'un ennui sans fin, je pris la plume dans le but d'écrire un roman là-dessus qui aurait pour toile de fond une île, mais ce qui me venait à l'esprit, en vagues successives, comme autant de mirages, c'étaient les lieux de mon pays natal, la terre, les rivières, les cultures, dont le soja, le coton, le sorgho, des pans de rouge, de blanc, de jaune. Le patois de mon pays montait du plus profond de la clameur de l'océan et résonnait à mon oreille. À l'époque, je m'efforçais de refouler cette séduction offerte à mes sens, afin d'écrire sur l'océan, les montagnes, la caserne. Certes, j'avais publié quelques œuvres romanesques écrites dans cette veine, mais je voyais bien qu'il s'agissait de choses artificielles, car ce que je décrivais n'avait avec moi aucun lien affectif, je n'éprouvais pour elles ni amour, ni haine. Pendant les années qui suivirent, je persistai dans cette attitude complètement erronée qui consistait à

refouler le pays natal. Afin de doter le roman d'une connotation de haute moralité, je fourrai entre les mains du personnage principal un exemplaire de *Choix des œuvres de Lénine* ; pour lui octroyer ses lettres de noblesse, je lui fis jouer les trois cents exercices quotidiens au piano… autant d'inventions destinées à donner le change. Cela revenait à manger du pain occidental pour péter comme les Occidentaux, à concocter un ragoût de mouton pour se convertir en musulman. Tout comme une fille de pêcheur a toujours les pieds en feuille de massette et un fils de berger les jambes en manches de faucille, moi, ce péquenot qui n'avait quitté son canton qu'à l'âge de vingt ans, j'aurais eu beau me déguiser, je n'aurais jamais pu devenir un fils de famille distingué. Quant à mes romans, même parés des plus belles guirlandes, ils ne sauraient être autre chose que de la « fiction de patates douces ». En fait, dans le même temps où je m'efforçais de m'éloigner le plus possible du pays natal, je m'en rapprochais peu à peu, sans m'en rendre compte. Jusqu'à ce que, à l'automne de 1984, dans une nouvelle intitulée « Chien blanc et balançoire », avec circonspection, je brandisse l'étendard « canton nord-est de Gaomi ». Alors commença une carrière littéraire vécue dans le maquis, grâce au pillage : « Je pensais au départ pêcher en eau trouble, qui aurait pensé que la simulation deviendrait réalité[9] ? » Je devins l'empereur fondateur du canton littéraire nommé « canton nord-est de Gaomi », je donnais ordres et instructions, imposais mon diktat, faisais vivre ou mourir qui je voulais, jouissant de ma position dominante. Je fourrais tout dans les champs de sorgho : piano, pain, bombe atomique, merde de chien nauséabonde, fille moderne, bandits et voyous, famille impériale, faux étranger, vrai missionnaire… Ou comme l'a dit un écrivain : « Les romans de Mo Yan sont tous tirés du sac de chanvre troué qu'est le canton nord-est de Gaomi. » Ce qui était de sa part moquerie, je l'ai pris comme la plus grande louange, car ce mauvais sac de chanvre est un vrai trésor. Si l'on fouille bien dedans, on peut en sortir un gros roman, si on va plus doucement, ce sera un roman plus court, il suffit d'y plonger un seul doigt pour en extirper quelques petites nouvelles – je dis cela, car si pour moi la littérature est un métier de vantards, elle n'est pas flagornerie, aussi reprocher à un romancier d'être le roi des fanfarons revient à lui faire du plat, et pas qu'un peu.

Dès lors, j'ai ressenti ce qu'on pourrait nommer une « envolée de l'inspiration » s'élancer dans ma poitrine ; souvent, dans le processus de création d'un roman, j'en concevais un autre. Alors j'eus violemment conscience que, pendant ces vingt ans passés à la campagne, toutes ces ténèbres et ces souffrances qui avaient été mon lot étaient en fait un don de Dieu. Certes j'habitais désormais la ville trépidante mais, en esprit, j'étais déjà rentré au pays, mon âme prenait appui sur les souvenirs du pays natal, le temps perdu soudain surgissait devant moi sous la forme de tableaux pleins de sensualité. Alors j'eus l'impression de comprendre enfin Proust et sa recherche.

Si l'on regarde l'histoire de la littérature mondiale, presque tous les auteurs qui ont un style particulier possèdent une république des Lettres bien à eux. William Faulkner a son « comté de Yoknapatawpha », García Márquez son bourg de « Macondo », Lu Xun son « bourg de Lu », Shen Congwen a « Biancheng », et ces républiques littéraires ont toutes été fondées sur les bases du vrai pays natal de leur roi. Il est encore d'autres auteurs chez lesquels, bien qu'ils n'aient pas délimité leurs œuvres dans un toponyme littéraire spécifique, les nombreuses descriptions qu'on y trouve ont pour source principale leur pays natal et la vie des gens là-bas. Presque tous les romans de D.H. Lawrence sont pleins du poussier et de la vapeur d'eau de la région minière de Eastwood dans le Nottinghamshire ; le fleuve du *Don paisible*[10] de Cholokhov est celui qui a fertilisé les plaines cosaques et l'a nourri lui-même, c'est pourquoi il peut chanter cette ballade pathétique de désolation : « Ah, Don paisible, tu es notre père ! »

La liste des exemples de ce type serait longue.

Pourquoi en est-il ainsi ?

5. Le pays natal est « terre de sang »

Dans la troisième partie de ce mémoire, j'ai souligné expressément ceci : le pays natal d'un auteur ne désigne pas seulement le pays des parents, mais le lieu

où l'auteur a passé son enfance, voire sa jeunesse. Là il y a eu le sang versé par ta mère à ta naissance, là sont enterrés tes ancêtres, ce lieu est ta « terre de sang ». Il y a quelques années, après une interview accordée à un journaliste, sur ma réponse à la question : « Comment "les auteurs issus des jeunes instruits" écrivaient sur les campagnes ? », des remarques intempestives ont été publiées. Voilà en gros ce que j'avais voulu dire : quand ces auteurs ont été envoyés dans les campagnes, il s'agissait, en général, de jeunes gens dont les modes de pensée étaient déjà façonnés. Aussi, même s'ils pouvaient constater de leurs propres yeux l'état d'ignorance et d'arriération qui régnait alors, même s'ils vivaient du dedans la pauvreté matérielle et la dureté du travail qui étaient le lot des paysans, ils ne pouvaient pas pour autant comprendre leur mode de pensée. Ces propos ont été immédiatement réfutés sous le prétexte que des écrivains de cette mouvance comme Zheng Yi, Li Tuo, Shi Tiesheng écrivaient sur des thèmes ruraux. Sans aucun doute, ces trois écrivains, que je respecte, sont remarquables, et parmi leurs œuvres on trouve de brillants romans sur le thème des campagnes, mais, en définitive, il s'agit de la campagne décrite par de jeunes instruits. Leur lecture révèle plus ou moins clairement la posture d'observateur de l'auteur. Il manque à ces œuvres quelque chose d'indéfinissable (mais qui ne retire rien à leur qualité artistique) et la cause en est que ces lieux-là ne sont pas ceux de leur enfance, ils ne présentent pas ce lien affectif qui doit exister avec ta propre chair. C'est la raison pour laquelle, en général, les auteurs issus des jeunes instruits sont capables de faire fonctionner leurs deux mains, l'une pour décrire les campagnes, l'autre pour décrire les villes ; leurs textes, dans ce dernier cas, sont souvent des chefs-d'œuvre où les sentiments abondent, ainsi la prose de Shi Tiesheng intitulée « Le Ditan et moi ». « Wode yaoyuan de Qingpingwan » [Mon lointain Qingpingwan][11] du même auteur, bien qu'excellent, est manifestement un cran en dessous. Dans « Le Ditan et moi », il y a un aspect religieux, il y a Dieu, mais il y a surtout, la mère, l'enfance. On pourrait voir là-dedans un paradoxe, car ce qui est décrit, c'est la vie de l'auteur de retour en ville pour cause de maladie, et non son enfance. Je donnerais l'explication suivante : la « terre de sang » de Shi Tiesheng est Pékin, et avant de revendiquer son établissement à la campagne, il avait déménagé à plusieurs reprises avec ses

parents, toujours dans le périmètre du temple de la Terre (Ditan), s’en rapprochant chaque fois davantage – c’est un enfant qui a grandi en respirant l’oxygène émanant des végétaux qui y poussent. Son Ditan est une partie de sa « terre de sang ». Je n’ai jamais osé analyser les œuvres de mes contemporains, le cœur de Bouddha de frère Tiesheng est vaste comme la mer, il devrait me pardonner.

Il existe de nombreux propos sur les liens existant entre l’enfance d’un auteur et son œuvre. Li Zhi[12] a proposé les termes « cœur d’enfant », il considérait que « le cœur d’enfant est le cœur originel, qui est resté préservé du faux, entièrement tourné vers le vrai », seul un tel cœur permet de voir un monde vrai. Selon Paola Bernstorff Sharansky : « L’appréhension de la poésie contenue dans la vie et dans tout ce qui nous entoure est le plus grand don de l’enfance, celui qui ne le perd pas pendant ces années longues et rudes de l’existence, celui-là est poète, écrivain[13]. » Le plus célèbre d’entre tous étant Ernest Hemingway avec sa phrase fameuse : « Une enfance malheureuse est le berceau de l’écrivain. » Certes, des écrivains ont eu une enfance heureuse, mais cette expérience est également pour eux l’atout le plus précieux. Sur le plan physiologique, l’enfant est faible, a besoin d’être secouru ; du point de vue de la psychologie, l’enfant est rêveur, peureux, désireux de caresses ; du point de vue de la théorie de la connaissance, l’enfant est naïf, innocent, partial. Toutes les sensations de cette période sont superficielles et profondes à la fois ; toutes les expériences de l’enfance ont un caractère artistique et non pragmatique ; les souvenirs de cette période sont ancrés profondément dans votre être et non épidermiques comme ceux de l’âge adulte. Par ailleurs, la conséquence directe d’une enfance malheureuse est la distorsion de l’âme, l’anormalité de la perception, une personnalité morbide entraînant des rêveries bizarres, une conception de la nature, de la vie et de la société qui surprend le commun des hommes. Tel est sans doute le sens originel de l’expression « cœur d’enfant » employée par Li Zhi dans le traité qu’il lui a consacré et du « berceau » d’Hemingway.

Le fond de la question est que tout ceci se passe au pays natal, le concept de pays natal que j’ai défini a pour contenu principal le vécu de l’enfance. Si l’on

admet la dépendance de l’auteur vis-à-vis du vécu de son enfance, on reconnaît de ce fait que cette dépendance s’applique aussi au pays natal.

Certains critiques, me prenant comme exemple, ont analysé les liens entre l’angle de vue de l’enfance et la création. Parmi eux, celui qui a le mieux traité le sujet est Cheng Depei dans son article « Un monde obsédé par les souvenirs », avec pour sous-titre : « Le point de vue de l’enfance dans la création de Mo Yan ». Cheng écrit : « C’est l’errance d’une intelligence en contact avec un passé lointain, un revirement de l’esprit formé par le tissage et le choc d’innombrables sensations – un monde obsédé par les souvenirs. […] L’auteur recourt souvent aux conditions favorables du présent pour apporter un éclairage sur la vie à la campagne autrefois et, dans cette “spiritualisation” de ces ombres superposées, il fait revivre les souffrances et les joies de son enfance[14]. » Il cite aussi un passage de ma nouvelle « Coup de vent[15] » : « L’enfance comme une dune de sable semblait devoir s’effacer sur cette digue grisâtre incrustée d’herbes folles. Les bras de Grand-père poussaient mon corps, ses chansons poussaient mon âme, les faisaient aller de l’avant. » Cheng dit aussi : « Les œuvres de Mo Yan parlent souvent de la faim et des crues, ce n’est pas un hasard. Pour la mémoire humaine, c’est sans aucun doute l’ombre laissée par la vie pendant l’enfance, mais dès que cette ombre présente dans les souvenirs est exprimée avec obstination dans les œuvres, elle devient la tonalité et la toile de fond qui leur sont essentielles. » Et encore : « Confrontée au manque de caresses et à la pauvreté matérielle, la lumière dorée de l’enfance commence à s’assombrir, à se ternir. Alors, cet éclat qui disparaît dans la vie réelle se transforme, dans le champ de l’imaginaire, en magie des sensations et des illusions. […] Cette faible lueur est une protestation de l’esprit contre les ténèbres, et aussi une compensation. Plus les choses ayant trait à l’enfance sont perdues, plus fort est le désir de protestation et de compensation. » À abuser ainsi des citations on pourrait me reprocher de manquer d’originalité, mais j’aimerais cependant citer Li Hongzhen : « Un auteur qui a passé sa jeunesse dans une communauté rurale aura quelque difficulté à ne pas faire porter sur le monde un regard basé sur le point de vue de ce groupe social. Le vécu de l’enfance est souvent une impulsion créatrice de prime importance chez un

auteur, et c’est surtout vrai quand il commence à écrire. Quand les romans de Mo Yan ont, pour la première fois, attiré l’attention générale, c’est manifestement grâce à une série d’œuvres ayant pour thème le vécu de son enfance dans une société rurale. Le télescopage du point de vue de base de la société rurale et de celui plus restreint de l’enfance est significatif de la personnalité narrative à l’œuvre dans les textes de cette époque et, de plus, dans la séquence textuelle, il est caractéristique de ce double complexe psychologique que sont l’amour et la haine du pays[16]. »

Les critiques, telles des torches, ont jeté un éclairage sur mon enfance, ont fait apparaître bien des choses du passé. Je ne peux m’empêcher de citer de nouveau les paroles adressées par l’empereur voyou, Zhu Yuanzhang, à son conseiller, Liu Ji : « Je pensais au départ pêcher en eau trouble, qui aurait pensé que la simulation deviendrait réalité. »

Je suis né au printemps de 1955, dans un petit village reculé et arriéré du canton nord-est de Gaomi. La maison où je suis né était basse et délabrée, l’air entrait de partout, l’eau passait par le toit, les murs et la clôture avaient été noircis par la fumée au fil des ans. Selon une coutume ancestrale du village, quand une femme accouchait, il fallait déposer sous elle une couche de poussière ramassée dans la rue, dès que le nouveau-né quittait le ventre maternel, il tombait sur la terre. Personne ne m’a jamais expliqué le sens de cette coutume, mais je suppose qu’elle est l’application concrète de cette ancienne croyance : « Les dix mille êtres naissent de la terre. » Aussi, tout naturellement, je suis tombé en premier dans cette poussière ramassée par mon père dans la rue, poussière piétinée par des milliers de personnes, à laquelle étaient mêlées bouses de vache, crottes de mouton et graines de mauvaises herbes. Là réside peut-être la raison fondamentale pour laquelle je suis devenu un écrivain du terroir, et non un écrivain de la ville. Nous étions une famille nombreuse, il y avait mes grands-parents paternels, mes parents, un jeune frère de mon père et sa femme, mes frères et sœurs plus âgés que moi. Puis ma tante a mis au monde des enfants plus jeunes que moi. Nous étions alors la famille la plus nombreuse du village. Les adultes étaient pris par le travail, personne ne s’occupait de moi, je grandis, discret. Quand j’étais petit, je pouvais rester accroupi toute la journée devant une

fourmilière à regarder ces bestioles s’affairer, y entrant et en sortant, tandis que des pensées bizarres tournaient dans ma tête. Ce dont je me souviens, c’est d’être tombé en plein été dans la fosse d’aisances et d’avoir ingurgité une bonne ration de ce jus-là. Mon frère aîné me sortit de là, me porta à la palanche jusqu’à la rivière pour m’y laver. La surface était éblouissante, l’eau brûlante, de nombreux gaillards tout noirs s’y baignaient, attrapaient des poissons. Comme l’a fort bien deviné Cheng Depei, l’impression la plus grande qui me reste de l’enfance c’est la sensation de faim et le spectacle des crues. Chaque été et chaque automne l’eau en crue de la rivière roulait ses flots torrentueux, les vagues déferlaient, tumultueuses, elles se formaient au milieu du courant. Assis en haut du kang familial on pouvait voir la crue, plus haute que le toit de la maison. Les adultes veillaient sur la digue, les vieilles femmes priaient, faisant brûler de l’encens et se frappant le front contre le sol, les esprits de tortue des légendes semaient le trouble dans la rivière. Le soir venu, de partout montaient les coassements sonores des grenouilles, le canton nord-est, en ces temps-là, était vraiment un paradis pour la gent aquatique. Les grenouilles pouvaient changer la couleur de l’eau d’un immense étang. Les rues étaient envahies par des crapauds qui crapahutaient avec gaucherie, certains étaient aussi gros que des sabots de cheval, vous aviez peur rien qu’à les regarder. En ces temps-là, le climat était torride, les enfants allaient nus tout l’été. Quand je suis entré en première année de primaire, j’avais les fesses à l’air et les pieds nus, rien sur le dos. La première maîtresse, une nommée Ji, parlait avec l’accent d’ailleurs, c’était une grande jeune fille, en entrant en classe, à la vue de notre horde de singes aux fesses nues, elle eut si peur qu’elle prit la fuite. En ces temps-là, les hivers étaient singulièrement rigoureux, et les nuits si noires que, vrai, on ne voyait même pas les doigts de sa propre main. Dans la campagne brillaient des pans entiers de feux follets verts, et souvent d’énormes boules de feu, inexplicables, roulaient de-ci de-là dans la nuit. En ces temps-là, il y avait beaucoup de morts, chaque année au printemps des dizaines de personnes mouraient de faim. En ces temps-là, nous avions tous de gros ventres, la peau était si fine qu’elle en était transparente, laissant voir les veines, et nos intestins criaient famine… Tout cela est frais dans ma mémoire, autant de scènes, là, devant mes yeux. Aussi après

avoir lu pour la première fois *Cent ans de solitude* de García Márquez, j'ai ressenti en moi une forte résonance ; en même temps j'ai regretté infiniment que, pour ces scènes étranges, il me fallût trouver un autre mode d'écriture que la magie pour les exprimer. J'étais laid, je pissais au lit, j'étais gourmand et paresseux, j'étais le mal-aimé de la famille ; s'ajoutaient à cela la pauvreté, l'oppression politique qui plombaient le moral des adultes. Mon enfance fut ténèbres, la peur et la faim m'ont accompagné tout au long de ma croissance. Cette enfance a peut-être été un facteur important dans mon choix de devenir écrivain. Une telle enfance, forcément, devait établir des liens de chair et de sang avec le pays natal. Ses fleuves et ses paysages, sa faune et sa flore sont empreints des émotions de l'enfance. Alors que les amis d'après sont pour beaucoup oubliés, ce qui concerne le pays natal ne peut l'être. Les feuilles de sorgho qui s'agitent dans le vent, les nuées de sauterelles qui volent dans les prés, l'odeur du col des vaches, tout cela, souvent, hante mes rêves. Dans la brume nocturne pénétrante montent soudain les glapissements du renard ; tiens, sous le paulownia hiberne un crapaud aussi gros qu'une meule ; une chauve-souris noire, plus grande qu'un chapeau de bambou, glisse furtive dans le temple délabré à l'entrée du village… en somme, jusqu'à présent, mes œuvres sont pleines des sensations de mon enfance, et ma carrière littéraire a commencé du moment même où je suis entré à l'école les fesses à l'air.

6. Le pays natal c'est le vécu

L'écrivain américain Thomas Wolfe, mort prématurément, a affirmé avec force que « toute œuvre sérieuse, au fond, est inévitablement autobiographique, de plus, si l'on veut produire quelque chose qui ait une vraie valeur il faut utiliser le matériau et l'expérience de sa propre vie[17] ». Ce propos pourra paraître quelque peu catégorique, mais l'argument porte. N'importe quel écrivain – un vrai –, nécessairement, doit se servir de son propre vécu pour tisser une histoire et ce qui a été vécu affectivement est plus important que ce que l'on a éprouvé

dans son corps. Quand il se sert ainsi de sa propre expérience, l'auteur, toujours, souhaiterait se cacher, il voudrait modifier ce vécu, mais le critique judicieux, toujours, finira par lever le lièvre.

Thomas Wolfe, dans ce chef-d'œuvre qu'est *Look Homeward, Angel*[18], s'est servi des matériaux offerts par son pays natal, les gardant pratiquement à l'état brut, tant et si bien qu'après sa parution le roman suscita la colère de ses compatriotes et qu'il n'osa plus remettre les pieds au pays pendant quelques années. Thomas Wolfe représente un exemple extrême en la matière. Les cas de procès pour avoir utilisé des données personnelles sont peu fréquents, citons Mario Vargas Llosa avec *La Tante Julia et le Scribouillard*, qui provoqua la colère de Julia pour être resté trop « fidèle » aux faits, d'où la publication de *L'Auteur et la Tante Julia* pour clarifier l'affaire[19].

Ce que j'entends par « expérience » désigne en gros ce qu'a fait quelqu'un dans un temps et dans un environnement donnés ainsi qu'un certain lien avec autrui, direct ou indirect, qui en découle. En général, il est rare que l'auteur importe tels quels ces éléments, sauf s'ils sont en eux-mêmes pleinement exhaustifs.

Sur ce point, les liens entre le pays natal et la création n'ont pas d'importance particulière, de fait, de nombreux auteurs, après avoir quitté le pays, auront pu vivre des choses bouleversantes. Mais pour moi, ce que j'ai vécu après cet éloignement est insipide, c'est la raison pour laquelle j'accorde tant d'importance à ma vie là-bas.

De toutes mes œuvres, celles qui en portent le plus la trace sont « La rivière tarie » et *Le Radis de cristal*.

Pendant la Révolution culturelle, l'automne de mes douze ans, j'ai travaillé comme manœuvre sur le chantier d'un pont, au début, je cassais des pierres, puis j'ai actionné le soufflet pour un forgeron. Par un midi radieux, tandis que forgerons et tailleurs de pierre faisaient la sieste, allongés sous le pont, entre les piles du bord, ne pouvant plus supporter les affres de la faim, je me suis glissé dans le champ de carottes de l'équipe de production, j'en ai arraché une. Alors que j'allais la manger, je fus pincé par un paysan pauvre. Il me rossa, puis m'entraîna vers le chantier. Comme je refusai de le suivre, il eut la présence

d’esprit de m’ôter les chaussures presque neuves que je portais et de les confier au chef du chantier. Il faisait presque nuit, comme j’avais peur de me faire corriger à la maison pour la perte des chaussures, je n’eus d’autre solution que d’aller voir le chef pour les récupérer. Ce dernier ressemblait à un singe. Il convoqua les équipes devant le pont et me demanda de confesser ma faute au président Mao. Il y avait plus de deux cents personnes debout, masse dense et sombre. Le soleil se couchait, la moitié du ciel rougeoyait, on se serait cru dans un rêve. Le chef accrocha le portrait du président Mao afin que je me confesse.

En pleurs, je m’agenouillai devant le portrait et dit en hoquetant : « Président Mao… j’ai volé une carotte… j’ai péché… je mérite mille morts… »

Les travailleurs réquisitionnés sur le chantier gardaient la tête baissée, sans piper mot.

Le chef Zhang déclara : « Ta contrition est assez profonde, je te fais grâce. »

Le chef Zhang me rendit mes chaussures.

Je pris avec inquiétude le chemin de la maison. Une fois arrivé, je reçus une sévère correction. Le passage qui suit, extrait de « La rivière tarie », est pratiquement la reconstitution de la scène en question :

> L’aîné lui avait envoyé un coup de pied au derrière qui l’avait projeté au beau milieu de la cour. Il lui avait crié :
> « Allons, debout ! Ma parole, on dirait que tu fais exprès de nous porter la poisse ! » Affalé par terre, il n’avait pas voulu bouger. L’aîné avait continué de lui lancer de violents coups de pied au derrière tout en criant : « Debout et fous le camp ! T’es fier de ce que t’as fait peut-être ? »
> Il s’était relevé miraculeusement et avait reculé pas à pas jusqu’au coin du mur. (*Dans la nouvelle, à ce moment-là, les coups donnés par le secrétaire de la section du village l’ont déjà presque laissé pour mort.*) Quand il s’était senti plus solide sur ses jambes, il était resté là, apeuré, à regarder la haute silhouette efflanquée de l’aîné.

> Celui-ci, furieux, avait dit à la mère : « Qu’il crève ! C’est un vrai fléau ! Cette année, j’avais bon espoir pour l’armée, pour le coup, c’est fichu ! »
> Il avait lancé un coup d’œil douloureux à sa mère. Celle-ci ne l’avait jamais frappé. Elle s’était approchée en pleurs. Le « mère » qu’il lui avait lancé était plein du sentiment de l’injustice qui lui était faite. […]
> La main portant un dé à coudre était venue fouetter brutalement son oreille. Il avait poussé un braillement, sans pleurer. […] Elle avait pris dans une meule de foin une tige de cotonnier séchée, elle l’en avait frappé, sans discernement. […]
> Le père s’était avancé pas à pas. Le soleil couchant éclairait le visage tourmenté du père. […] Le père tenait à la main gauche une chaussure, tandis que, de l’autre main, il l’avait saisi par le cou. […] Au premier coup porté à sa tête par la savate à la semelle épaisse, son cou s’était presque enfoncé dans son thorax. Les coups pleuvaient sur son dos à un rythme régulier, tandis que la semelle se faisait de plus en plus mince et que des morceaux de boue en jaillissaient[20]…

En recopiant ce passage, j’en ai encore le cœur serré, ceux qui ont lu la nouvelle se rappelleront peut-être que l’enfant nommé Petit Tigre a finalement succombé sous les coups des siens, mais pour moi la réalité avait été la suivante : alors que père me frappait avec la corde imbibée de sel, grand-père était accouru à ma rescousse. Il avait dit, furieux : « Il ne s’agit que d’une putain de carotte arrachée, non ? Est-ce que ça mérite une telle raclée ? » Grand-père n’a rien à voir avec le bandit qui apparaît dans mes romans, c’était un paysan travailleur, il a toujours eu sa petite idée sur les communes populaires, il se rappelait avec nostalgie le temps où il était un humble paysan possédant un bœuf et vingt mu de terres[21]. Il disait toujours haut et fort : « La commune populaire, c’est comme la queue d’un lapin, ça ne poussera jamais. » Qui aurait pensé que l’avenir lui donnerait effectivement raison ? Père était un bon père, tout comme mère était

une bonne mère. Ce qui les avait conduits à me donner cette correction, c'est avant tout le fait qu'en avouant ma faute devant le portrait du président Mao, j'avais blessé leur amour-propre et puis, notre famille appartenait au haut de la classe des paysans moyen pauvres, nous avions intérêt à bien nous tenir si nous ne voulions pas être inquiétés. Ma nouvelle « La rivière tarie » est en fait un appel aux armes dénonçant la ligne ultragauchiste, elle montre comment, dans une société anormale, il n'y a pas de place pour l'amour, comment le contexte fait des humains des êtres sans merci.

Bien évidemment, on ne saurait dire que seuls ceux qui ont été rossés cruellement sont aptes à écrire des romans, toutefois, en ce qui me concerne, si je n'avais pas eu cette expérience au pays natal, je n'aurais pas pu écrire « La rivière tarie », ni cette œuvre devenue célèbre qu'est *Le Radis de cristal*.

Ce roman précède la nouvelle. Ce texte, écrit selon le pur « point de vue de l'enfant », *dixit* la critique, m'a apporté la renommée, mais tout cela n'est le fruit d'aucune intention de ma part. Alors que je l'écrivais, je n'ai pas réfléchi à un quelconque point de vue, je ne pensais qu'à ces soixante jours, et autant de nuits, passés près de la forge. Les images merveilleuses, les sensations étranges qui émaillent le texte viennent de cette expérience bien singulière. Une âme déviante, c'est inévitable, déforme la réalité. Ainsi, dans le roman, la carotte est transparente, le train est un monstre rampant, un cheveu tombe à terre avec fracas, l'écharpe de la jeune fille est flamme qui brûle…

Les exemples foisonnent où le vécu de l'auteur dans son pays natal est intégré au roman : *Enfant de neige* et *Le Temple des oies* de Minakami Tsutomu, *L'Ours* de William Faulkner, *Pays de neige* de Kawabata Yasunari, *Amants et fils* de D.H. Lawrence[22]… Autant d'œuvres dans lesquelles l'ombre de l'auteur apparaît clairement.

Un écrivain peut difficilement échapper à son propre vécu, et surtout à celui qui s'est déroulé dans son pays natal et, quand bien même cette expérience aurait eu lieu ailleurs, elle peut tout autant être transplantée dans celle qui se rapporte au pays natal.

7. Les paysages de la terre natale

Les descriptions des paysages – de l'environnement –, du cadre géographique, de la végétation naturelle, des habitudes culturelles, des modes de vie et autres représentations, sont une composante importante des romans actuels. Même en écrivant dans la continuité de la tradition romanesque chinoise, dans le genre du roman « de pommes de terre » instauré par Zhao Shuli[23], il faut tout de même garder une certaine proportion de descriptions de paysages. Lors de la conception d'un récit, le procédé le plus commode est de le faire se dérouler dans le cadre du pays natal. Pour Sun Li (1913-2002), ce fut l'étang aux Lotus, pour Lao She, la ruelle du Petit Bercail, pour Shen Congwen, la ville de Fenghuang[24], Macondo pour García Márquez, Dublin pour Joyce, et pour moi bien évidemment il s'agit du canton nord-est de Gaomi.

Ce qu'on entend par « atmosphère » dans les romans modernes est élaboré par le truchement des descriptions de l'environnement – celles de paysages subjectivés – basées sur les sensations. Les descriptions qu'on pourrait qualifier de photographiques, fastidieuses, à la Balzac, sont désormais rejetées par les romanciers contemporains. Sous leur plume, la Nature a une âme, tout est affaire de psychisme, et ces relations médiumniques entre les êtres vivants s'entretiennent et se développent grâce au pays natal où s'est déroulée votre enfance. Ou, pour le dire de façon la plus commune : écrire ce qui vous est familier.

Je ne pourrais pas placer mes personnages dans une exploitation de canne à sucre, je ne peux que les faire vivre dans les champs de sorgho. Car j'ai connu plusieurs fois le processus entier de cette culture, depuis la semaison jusqu'à la récolte, je peux, fermant les yeux, penser comment la plante pousse de jour en jour. Je ne connais pas seulement son odeur, je connais même son âme. García Márquez est un immense écrivain mondial, mais il ne peut écrire le sorgho, il ne peut qu'écrire ses bananeraies, car le sorgho est une composante importante de mon royaume des Lettres, le canton nord-est de Gaomi ; on s'y oppose à tout envahissement, tout comme autrefois on a résisté à l'agression japonaise. Dans

le même ordre d'idées, je n'oserais pas écrire les forêts tropicales humides, là-bas, ce n'est pas mon pays natal.

Quand je rentre au pays, je suis comme un poisson dans l'eau, quand j'en suis éloigné, tout me semble difficile.

Dans « La rivière tarie[25] », j'ai décrit les cours d'eau de mon pays, dans *Le Radis de cristal*, ce sont les arches du pont et les champs de jute, dans *La Joie*[26], les écoles et les étangs, dans *Bai mianhua* [Coton blanc] (1991), les champs de coton et les usines de transformation du coton, dans « Qiuzhuang shandian » [Boule de foudre][27], les prairies et les étendues de roseaux, dans *Explosion*[28] le dispensaire et l'aire de battage, dans *Jinfa yinger* [Le bébé aux cheveux d'or][29], les routes et les gargotes, dans « Lao qiang » [Le vieux fusil][30], les vergers de poiriers et les basses terres, dans « Chien blanc et balançoire », les chiens blancs et les ponts, dans *La Mélopée de l'ail paradisiaque*, l'ail et les bois de sophoras. Bien que ce dernier récit ait puisé ses matériaux dans « l'incident de l'ail à Cangshan », affaire qui a bouleversé la Chine entière, j'ai transplanté ces événements dans le canton nord-est de Gaomi car, dans mon esprit, j'avais besoin de présenter un village dans son intégralité afin de pouvoir disposer à souhait de mes personnages.

Si les paysages du pays natal sont ainsi pleins de spiritualité, d'une magie infinie, c'est qu'ils sont avant tout ceux de mon enfance. Dans *Le Radis de cristal* j'ai décrit le ponceau où je m'étais abrité, je l'ai fait grand, merveilleux. Or, quand je suis revenu au pays avec des photographes pour faire des prises de vue de cet espace, entre les piles du pont, si ces derniers ont été déçus, j'ai moi-même été bien surpris. C'était pourtant le même trou qu'autrefois, mais sa grandeur telle quelle était restée dans mes souvenirs, cette impression de solennité même que j'éprouvais jadis, à le regarder à nouveau, avait disparu dieu sait où. Celui que j'avais sous les yeux était petit, bas, il suffisait d'allonger le bras pour en toucher le plafond. Si le trou était resté le même, moi j'avais changé. C'était une preuve supplémentaire sur le fait que ce roman a vraiment été écrit du point de vue de l'enfant. Les paysages du texte sont des impressions de mon enfance au pays, ils sont déformés, relèvent du conte pour enfants, ce qui donne au roman cette forte coloration qui lui est propre.

8. Les gens de mon pays

Un matin de printemps de l’année 1988, alors que j’écrivais dans un entrepôt de mon canton, un vieil homme en guenilles entra dans la pièce. Il s’appelait Wang Wenyi. Selon l’ordre des générations, je me devais de l’appeler « oncle ». Je me levai à la hâte pour l’inviter à s’asseoir, lui offris une cigarette. Tout en fumant, il me demanda avec humeur : « On raconte que tu parles de moi dans tes livres ? » Je m’empressai de lui donner quelques explications, je lui dis que, pendant une certaine période, tout cela n’avait pas été très clair pour moi, que depuis j’avais rectifié le tir, etc. Il partit après avoir fini sa cigarette. Assis seul à mon bureau, je réfléchis longuement. Ce Wang Wenyi, je l’avais effectivement mis en scène dans *Le Clan du sorgho rouge*, en apportant bien sûr quelques modifications au personnage d’origine. L’homme avait appartenu à la Huitième Armée de route, lors d’un combat il avait été blessé à l’oreille, il avait abandonné là son fusil et était revenu en se tenant l’oreille, il braillait : « Mon commandant, mon commandant, j’ai plus de tête… » Son chef lui avait envoyé un coup de pied et l’avait invectivé : « S’pèce d’abruti, et tu fais comment pour parler ? Et ton arme ? » L’autre avait répondu : « Jetée dans le fossé. » Le commandant lui avait lancé quelques mots d’injure et s’était précipité de nouveau sous la mitraille ; il avait retrouvé l’arme et l’avait rapportée. Cette histoire avait fait le tour du village comme une bonne plaisanterie, l’intéressé avait lui-même reconnu les faits. Quand les autres se moquaient de sa couardise, il en riait.

Quand j’écrivais ce roman, j’ai bien évidemment pensé à lui, son aspect, sa voix, ses expressions, pensé à ce combat qu’il avait vécu, c’était comme si j’avais eu tout cela devant les yeux. Au départ, j’avais eu l’intention de lui donner un autre nom, « Wang le Troisième » ou « Wang le Quatrième », mais, avec un autre nom, toutes ces scènes vivantes et riches d’impressions disparaissaient. D’où l’on voit bien que, dans certaines situations, un nom ne se contente pas de fonctionner comme un simple signe, mais qu’il est partie prenante d’une existence.

Je n’ai jamais éprouvé la sensation de manquer de matière, il me suffit de penser au pays natal pour que mes compatriotes affluent à mon esprit, tous plus formidables les uns que les autres, avec chacun sa morphologie, sa drôlerie, une brochette d’histoires le concernant, chacun constituant un personnage type tout prêt. J’ai écrit des romans-fleuves, mais rien que sur les coins et recoins de mon pays natal, de vrais personnages de roman m’attendent, debout là-bas. La raison pour laquelle mon pays est pour moi source inépuisable de création c’est que, avec l’âge qui avance et l’expérience qui s’accumule, je ne cesse de remodeler les gens, leur environnement, etc. Cela signifie qu’un auteur peut, pour la création de toute une vie, puiser dans les ressources inépuisables du vécu de l’enfance.

9. Les légendes du pays natal

En fait, selon moi, la plupart des gens ont grandi avec des histoires et, de plus, deviennent eux-mêmes des conteurs. La différence entre un écrivain et ceux qui content des histoires est que lui les couche sur le papier. Souvent, les endroits les plus pauvres et les plus arriérés sont ceux où les histoires abondent. Il en existe de deux sortes : les histoires de démons, revenants et monstres, et celles parlant d’hommes étranges et de phénomènes extraordinaires. Pour un écrivain, c’est un trésor inestimable, le don le plus généreux que lui fait le pays natal. Les histoires et les légendes racontées au pays doivent entrer dans le cadre de la culture. Cette culture qui ne relève pas des humanités est le berceau du caractère propre à un peuple et de ses dons, elle constitue aussi un facteur important dans la formation de la personnalité de l’écrivain. Si García Márquez n’avait pas entendu toutes ces légendes de la bouche de sa grand-mère, il n’aurait assurément pas écrit ce chef-d’œuvre stupéfiant qu’est *Cent ans de solitude*, et si Carlos Fuentes a pu dire de cette œuvre qu’elle est « la Bible de l’Amérique latine », la raison principale en est que « les légendes sont un pont qui relie l’Histoire et la littérature ».

Mon pays est à cent cinquante kilomètres de celui de Pu Songling[31], chez nous aussi les histoires de démons et de revenants sont très développées. Beaucoup d'entre elles diffèrent peu de celles racontées dans les *Chroniques de l'étrange*. Je ne sais si les gens se sont mis à conter des histoires après avoir lu cette œuvre ou si ce sont les histoires de revenants et de femmes renardes qui ont précédé sa rédaction. Pour ma part, je préfère la seconde option. Je me dis qu'à l'époque, lorsque Pu Songling disposait du thé sous le gros arbre devant sa porte pour inviter les passants à raconter une histoire, quelque compatriote a dû boire son thé et lui procurer le matériau pour ses propres récits.

Très peu de mes œuvres romanesques relatent des histoires de fantômes ou de démons, il y en a quelques-unes dans « L'abri aux sandales de paille[32] », ainsi que dans « Nos ancêtres aux pieds palmés[33] ». Mais je dois reconnaître que de telles histoires, j'en ai entendu dans ma jeunesse et qu'elles ont exercé une profonde influence sur moi, elles ont fait naître en moi la crainte et le respect vis-à-vis de la Nature et ont inspiré la forme d'appréhension du monde qui est la mienne. L'enfant que j'étais se sentait sous l'emprise étroite de la terreur. Quand je me retrouvais seul en bordure d'un champ de sorgho et que j'entendais le vent faire bruisser les feuilles, souvent j'avais froid dans tout le corps, mes cheveux se dressaient sur ma tête ; ces sorghos qui s'agitaient étaient comme autant de créatures pourvues de dents et de griffes qui se ruaient vers moi, alors je m'enfuyais en poussant des cris perçants. Un cours d'eau, un vieil arbre, une tombe, tout me faisait éprouver de l'effroi, mais envers quoi, j'aurais bien été incapable de le dire clairement. Cette peur ne s'appliquait qu'aux paysages de mon pays, les autres lieux naturels, fussent-ils les plus grandioses, ne m'inspiraient nulle crainte respectueuse.

Les hommes étranges et les événements extraordinaires constituent une part importante du contenu des légendes de chez nous. J'ai écrit dans un article que « l'Histoire, en un certain sens, est faite d'un tas de légendes, plus elle est ancienne, plus elle est éloignée de la vérité et plus elle est proche de la littérature ». C'est la raison pour laquelle les *Mémoires historiques* (*Shiji*) de Sima Qian[34] ne doivent pas être lus comme de l'Histoire. Personnages et événements historiques, lors du processus de la retransmission orale populaire,

entrent dans la légende. Chaque conteur, pour influer sur son auditoire, brode de façon inconsciente, si bien qu'à la fin le moineau devient phénix et le lièvre licorne. L'Histoire est écrite par l'homme, les héros sont façonnés par lui. Quand l'homme n'est pas satisfait de la réalité, il se tourne vers le passé ; quand il n'est pas satisfait de sa personne, il vénère ses ancêtres. Mon roman *Le Clan du sorgho rouge* est probablement l'illustration de cette attitude. En fait, nos ancêtres étaient pratiquement comme nous, la gloire et la splendeur que nous attribuons au passé relèvent en grande partie de notre idéal. Néanmoins, les légendes qui idéalisent le passé et qui font des anciens des personnages légendaires sont précisément des sources inépuisables de création pour le romancier. Elles se rapportent au pays natal, mais aussi aux ancêtres, c'est pourquoi elles créent avec l'écrivain des liens harmonieux, et quand l'auteur se sert des légendes de son pays, dans le même mouvement ces dernières se servent de lui. Elles s'offrent comme matériau de création pour l'écrivain et, en retour, le façonnent.

10. Dépasser le pays natal

Et pour citer une fois de plus Thomas Wolfe : « Je me suis déjà rendu compte que pour connaître son pays natal il faut le quitter, que pour le trouver il faut le chercher en soi, dans son cœur, son esprit, ses souvenirs, dans son propre psychisme, mais qu'il faut aussi aller le chercher dans un pays étranger[35]. » Ces propos ont éveillé en moi une forte résonance – quand j'étais au pays, les paysages que j'avais devant mes yeux n'étaient que trop vus, ils ne pouvaient absolument pas révéler leur valeur intrinsèque, leur différence, mais après m'être éloigné du pays natal, quand j'ai saisi ma plume pour écrire, j'ai éprouvé toute la souffrance de n'avoir pas de lieu où rentrer, s'est alors formé en moi le désir irrépressible du pays natal spirituel. Il faut toujours un lieu où l'âme puisse se poser, le pays natal est donc devenu pour moi une forme de providence, le dernier refuge pour l'écrivain du terroir installé en ville que j'étais. Cholokhov et

Faulkner sont allés plus loin, ils sont carrément revenus s'installer au pays – il se pourrait que, dans un avenir proche, je retourne au canton nord-est de Gaomi. Malheureusement, tout là-bas est désormais méconnaissable, le pays natal réel est tout autre que celui de mes souvenirs, ou que celui enrichi par mon imagination. Le pays natal d'un écrivain est essentiellement un rêve nostalgique du passé, s'il a pour base des faits de la vie réelle inscrits dans l'Histoire, y ont été ajoutées bien des fleurs, l'écrivain, comme font beaucoup de conteurs, pour séduire le lecteur, embellit ce pays natal rêvé. Cette tentative de le remplir d'une part de rêveries et d'affectivité contient en germe l'espoir et la possibilité d'un dépassement du pays natal.

Les écrivains qui lèvent haut l'étendard de la littérature de terroir peuvent être répartis en gros en deux catégories. Ceux qui appartiennent à la première n'en démordent pas de toute leur vie, chantant avec loyauté les louanges du pays, leurs valeurs sont celles du pays, ils ne font rien d'autre qu'un travail d'enregistrement. S'ils peuvent, éventuellement, être considérés comme des écrivains à couleur locale, il s'agit d'une tonalité et non, à proprement parler, d'un style littéraire. Ce qu'on entend par style littéraire ne saurait consister qu'à l'emploi mécanique d'expressions dialectiques, à la description de paysages locaux : il est la fusion de traits distinctifs propres à un auteur concernant son mode de pensée et son point de vue idéologique en un style bien à lui. De la langue à l'histoire, du personnage à la structure du récit, tout est spécifique, différencié. Or, pour donner corps à un tel style, l'auteur doit effectivement s'éloigner du pays natal, éprouver toutes sortes de sensations afin de pouvoir, par cette mise en regard, découvrir les spécificités du pays natal, celles qui sont à la pointe du progrès ou à la traîne. Ainsi seulement il pourra découvrir l'universalité contenue dans toutes ces singularités, or cette universalité singulière est le passeport qui permet à la littérature de sortir de la région et d'aller vers le monde. Ou, comme l'a dit T.S. Eliot dans son célèbre essai « American literature and the American language[36] » : « Tout auteur capable de représenter une époque dans le processus de développement d'une littérature nationale doit présenter les deux caractéristiques suivantes – exprimer avec évidence la couleur locale et en même temps le sens universel en soi de

l'œuvre… Si, pendant un laps de temps assez long, l'admiration dont il fait l'objet de la part des étrangers ne change pas, cela suffit à démontrer que cet auteur est habile à combiner dans ses livres le local et l'universel. » Des auteurs comme Shen Congwen, Gabriel García Márquez, Lu Xun et bien d'autres encore, après avoir quitté le pays natal, ont fait de celui-ci un soutien spirituel, ont chanté ses louanges, l'ont critiqué, l'enrichissant, l'amplifiant, faisant finalement ressortir l'universel au sein du particulier, obtenant par là un passeport pour le monde.

Thomas Wolfe, à la fin de sa courte vie, a pris conscience de ce qu'il lui fallait sortir de son moi, sortir du concept étriqué de pays natal, afin d'essayer de comprendre le vaste monde, de percer le sens de l'existence en s'appuyant sur une pensée plus novatrice, de faire entrer dans son œuvre une vie plus riche ; malheureusement, il est mort avant d'avoir pu vraiment le faire.

Le critique soviétique Piotr Vasilievich Palievski, avec beaucoup de clairvoyance, a souligné les différences existant entre Hemingway, Aldington ou autres auteurs et Faulkner : « Alors, Faulkner a pris une tout autre voie. Dans l'époque actuelle, il a cherché quelque chose en contact avec le passé, un lien ininterrompu des valeurs humaines, et il a découvert que ce lien avait sa source dans ce petit coin de terre qu'était son pays natal au bord du Mississippi. Il a trouvé là-bas un univers, un lien impossible à rompre et qui vous met à l'abri de toute déception. Il passa donc le reste de sa vie à dénouer ce lien. Hemingway, Aldington ainsi que d'autres écrivains sont devenus des auteurs mondialement connus pour avoir surfé sur les remous des questions contemporaines et les avoir propagées rapidement au-delà de leur environnement, alors que Faulkner – qui sans conteste était un artiste national, voire régional – a montré lentement, péniblement, au monde aliéné les liens étroits qui le liaient, lui, à ce même monde, montré l'importance des fondements de la nature humaine et est ainsi devenu un écrivain mondial[37]. »

Ce dont Thomas Wolfe avait pris conscience, Faulkner l'a mis en pratique. Wolfe a transcrit un pays natal réel, alors que Faulkner, sur de telles bases, a créé, dans le registre littéraire, un pays natal plus riche, plus vaste. En édifiant ce pays natal il s'est servi de matériaux venant du monde entier, les plus importants

restant bien sûr ceux issus de sa propre réflexion – sa conception du temps et de l'espace et celle de la morale sont deux piliers de son palais littéraire. Ces choses-là, il les a peut-être acquises lors de son passage à l'école de pilotage, à moins qu'il n'ait eu cette prise de conscience dans sa baignoire à l'hôtel.

Faulkner est pour nous – ou tout au moins pour moi – un brillant exemple, il nous offre une expérience réussie, mais il nous tend aussi un piège. Impossible d'aller plus haut que lui, on ne peut que construire un autre sommet à côté du sien. Faulkner est également le guide spirituel de García Márquez. Ce dernier a appris de sa méthode, il a édifié son propre pays natal, mais le pilier qui soutient son palais est la solitude. Nous ne pouvons pas trouver d'autre méthode, la seule chose que nous pouvons faire, c'est de nous mettre à son école, de trouver notre propre étai spirituel.

Le vécu au pays, les paysages du pays, ses légendes, tout cela constitue un monde imaginaire auquel aucun écrivain ne peut se soustraire, mais pour transformer ce pays rêvé en œuvre romanesque, il faut le nourrir d'une réflexion, la hauteur de cette réflexion déterminera le sommet à atteindre. À ce stade, ce n'est pas une question de progrès ou d'arriération, mais bien de superficialité ou de profondeur. Dépasser le pays natal c'est avant tout penser au-delà, pousser au-delà la réflexion philosophique. Il est difficile de savoir quelle tête sera illuminée par cette aura de la pensée. Tout comme mes collègues écrivains, je prie avec ferveur pour bénéficier de cette chance.

---

1. L'expression « théories du roman » (*xiaoshuo lilun*) est désormais employée couramment par les critiques littéraires chinois pour désigner de façon large toute théorisation sur le romanesque. Elle englobe aussi les « études sur le romanesque » traditionnelles (*xiaoshuo yanjiu* ou *xiaoshu xue*). Même si elle était employée dès la fin des années 1970, avant la présentation de Bakhtine en Chine en 1988, les études sur le théoricien russe de la littérature et sur sa théorie du roman (œuvres complètes publiées en 1998) ont largement contribué à sa divulgation.

2. Jin Shengtan se situe dans la droite ligne du renouveau intellectuel de la fin des Ming ; comme son prédécesseur Li Zhi (voir note p. 122), il montre un grand intérêt pour la littérature non orthodoxe. En 1641 il publie des textes de critique littéraire sur le roman *Au bord de l'eau* (*Shui hu zhuan*) (trad. Jacques Dars, Gallimard, 1978), qui met en scène des brigands redresseurs de torts, puis en 1656 sur l'*Histoire du pavillon de l'Occident* (*Xixiang Ji*) (trad. Stanislas Julien, 1872-1880, réédition avec une préface d'André Lévy, 1997, Slatkine, coll. « Fleuron ») et

également sur la poésie du poète Du Fu des Tang. Il mourra décapité pour avoir pris part à un mouvement protestataire rassemblant une centaine de lettrés.

Mao Zonggang, éditeur et glossateur avec son fils Mao Lun, notamment, en 1680, du *Sanguo yanyi* (*Histoire romancée des Trois Royaumes*) de Luo Guanzhong, XIVe siècle, qui avait déjà été annotée par Li Zhi. Ce roman, très populaire en Chine, mais aussi en Asie du Sud-Est et au Japon, a fait l'objet de plusieurs traductions en français dont celle de Nghiêm Toan et Louis Ricaud, avec Robert Ruhlmann, *Les Trois Royaumes* (Flammarion, 1987, 7 vol.). Le travail de Mao Zonggang se situe dans le droit-fil de celui de Jin Shengtan sur le *Shui hu zhuan* et le *Xixiang ji*. Mao père et fils ont joué un grand rôle dans la conception du genre romanesque, adoptant dans leurs critiques la terminologie réservée jusque-là aux genres nobles, peinture et poésie, en vue de donner au lecteur une clef pour la lecture.

3. « Chant du grand vent » de l'empereur Gaozu des Han (Liu Bang) qui régna de 202 à 195 avant notre ère.
4. Poème à chanter (*Yuefu*) de la dynastie des Han antérieurs.
5. Phrase venant du *Livre des Han*, biographie de Hang Yu (232-202 avant notre ère), militaire de la fin de la dynastie Qin.
6. Vers d'un des cinq poèmes de Tao Yuanming (365-427), « Retourner vivre à la campagne ».
7. Poème de Cao Cao (187-226).
8. Allusion à la lutte que se livrèrent, de 206 à 202 avant notre ère, Liu Bang et Xiang Yu, les deux vainqueurs des Qin, pour la prise du pouvoir et qui se termina par la défaite de Xiang Yu, lequel se donna la mort.
9. Mot à mot : profiter de l'incendie pour piller. Propos de l'empereur paysan Zhu Yuanzhang, fondateur de la dynastie des Ming.
10. Mikhaïl Cholokhov, *Le Don paisible*, traduit du russe par Antoine Vitez, Omnibus, Presses de la Cité, Paris, 1991.
11. Shi Tiesheng (1951-2010) est un écrivain très lu en Chine. Cette nouvelle, publiée en 1983, le rendit célèbre ; Qingpingwan est le lieu aride où, « jeune instruit », il avait été envoyé en 1969. « Le Ditan et moi », trad. Annie Curien dans le recueil *Fatalité* consacré à cet auteur (Gallimard, 2004, p. 151-188).
12. Li Zhi (1527-1602), penseur anticonformiste, prit ses distances avec la tradition classique ; iconoclaste, esprit curieux, libre et frondeur, il se suicida en prison. Préface au *Xixiang Ji* (*Histoire du pavillon de l'Occident*), pièce écrite aux environs de 1300.
13. Paola Bernstorff Sharansky (1892-1968), *Rose dorée*, ouvrage sur l'expérience de la création, paru en URSS en 1956, traduit en chinois par Li Shi, aux Éditions Shanghai yiwen en 1980, réédité aux Éditions Changjiang wenyi en 2008.
14. Cheng Depei : écrivain et critique littéraire. « Bei jiyi chanraode shijie – Mo Yan chuangzuozhong de tongnian shijiao » [Un monde obsédé par les souvenirs. Le point de vue de l'enfance dans la création de Mo Yan], article paru dans la revue *Shanghai wenxue* [Littérature de Shanghai], 1986, n° 4, p. 80-85 ; repris dans *Mo Yan yanjiu ziliao* [Études sur Mo Yan], Shandong wenyi, 2006.

15. Voir la traduction de cette nouvelle dans *Enfant de fer*, trad. Chantal Chen-Andro, Seuil, 2004, p. 18-19, et Points n° P3001.

16. « Youyude Tudi, buqude linghun – Mo yan sanlun zhi yi » [Pays mélancolique – âme indomptable – essai sur Mo Yan 1], article paru dans la revue *Wenxue pinglun* [Critique littéraire], 1987, n° 6, p. 20-29, repris dans *Mo Yan yanjiu ziliao, op. cit.*

17. Thomas Wolfe, *Yi bu xiaoshuode gushi* (*Histoire d'un roman*, titre original *The Story of a Novel*, 1936), in *Tuomasi. Woerfu jiangyan lu* (Conférences enregistrées de Thomas Wolfe), d'après une compilation américaine de L. Field, traduite en chinois par Huang Yushi, Pékin, Sanlian shudian, 1991.

18. *Tianshi wang guxiang* (*L'Ange exilé*), titre original *Look Homeward, Angel* (1929). La ville natale de Thomas Wolfe est Asheville, en Caroline du Nord. L'ange est une statue que le père de l'auteur avait fait venir de New York. Traduction en chinois par Gao Qiaozhi, Pékin, Sanlian shudian, 1987, 2 vol.

19. Il s'agirait du titre choisi pour la traduction de ce livre en chinois. Le livre de Julia Urquidi Illanes s'intitule en fait *Lo que Varguitas no dijo* (Ce que n'a pas dit Vargas), La Paz, Editorial Khana Cruz, 1983.

20. In *Enfant de fer*, *op. cit.*, p. 51-69, et Points n° P3001.

21. Soit 1,4 hectare.

22. *Sons and Lovers* [1913], trad. Jeanne Fournier-Pargoire (Gallimard, 1949) ; traduit en chinois par Chen Liangting et Liu Wenlan, Éditions de la Littérature du peuple (*Renmin wenxue*), 1983.

23. Zhao Shuli (1906-1970) a écrit sur les paysans pauvres du nord de la Chine dans la pure orthodoxie du « réalisme révolutionnaire » prôné par Mao ; dans les années 1940, il a lancé l'école littéraire dite « des patates douces », décrivant la vie dans les campagnes dans une veine très proche de la langue parlée. Il n'en est pas moins mort victime de la Révolution culturelle. Son œuvre la plus célèbre, *Le Village de Sanliwan* (1955), a été traduite en français aux Éditions en langues étrangères de Pékin (1960) ; cette même maison d'édition a fait paraître également un recueil de nouvelles, *Nouvelles choisies* (1982).

24. « Hehua dian » [L'étang aux Lotus], nouvelle publiée en 1944 (en même temps que la nouvelle « Luhua dang » [Le marais aux roseaux], est représentative du style poétique de cet auteur, elle est incluse dans le recueil *Baiyangdian jishi* [Chroniques de Baiyangdian]. L'auteur a séjourné de 1936 à 1944 en tant qu'instituteur dans la campagne de Baiyangdian, réputée pour ses lotus. Il campe, dans sa nouvelle, la figure de la femme des campagnes, douce, fidèle et courageuse et la compare aux fleurs de lotus.

    Le Petit Bercail est situé à Pékin près du temple de la Sauvegarde nationale, c'est là où demeurait Lao She (1899-1966) et où se déroule son roman *Quatre générations sous un même toit*, traduction française de Jing-Yi Xiao pour le tome I et de Chantal Chen-Andro pour les tomes II et III au Mercure de France, 2000.

    Shen Congwen (1902-1988) est né à Fenghuang au Hunan, ses œuvres reflètent la vie des campagnes dans sa province natale et particulièrement *Le Passeur de Chadong* (titre chinois *Biancheng*), roman traduit par Isabelle Rabut, Albin Michel, 1990, et 10-18.

25. In *Enfant de fer*, *op. cit.*, p. 51-69.

26. Nouvelle traduite par Marie Laureillard, Philippe Picquier, 2007.

27. Roman court paru en 1985 dans la revue *Shouhuo* [Moisson].

28. Nouvelle, traduite du chinois par Camille Loivier, Caractères, 2004.

29. Roman paru en 1985, traduit aux Éditions du Seuil en 2015.

30. Courte nouvelle parue en 1985, publiée dans le recueil du même nom, Éditions Shanghai wenyi, 2000, p. 84-97.

31. Pu Songling (1640-1715) a écrit le *Liaozhai zhiyi* (Contes étranges du pavillon Liao), 431 histoires rédigées dans la pure langue classique dans la tradition des contes fantastiques des Tang. Il existe plusieurs traductions en français, dont celle d'André Lévy, *Chroniques de l'étrange*, Philippe Picquier, 2005.

32. Voir la traduction de cette nouvelle dans *Enfant de fer*, *op. cit.*, p. 71-95.

33. Il s'agit du troisième chapitre du roman *Shi cao jiazu* [Le clan des chiqueurs de paille], en cours de traduction aux Éditions du Seuil.

34. Achevés en 91 av. J.-C., basés sur un cadre chronologique très précis remontant à 841 av. J.-C., sur des textes et des archives, ces Mémoires recueillent aussi traditions orales et témoignages de l'époque. Œuvre de réflexion politique et morale, ils influenceront les grandes histoires dynastiques ultérieures. La remarque de Mo Yan concerne surtout les biographies qui constituent la dernière partie de l'ouvrage. Une traduction en français par Jacques Pimpaneau de certaines biographies est parue en collection Picquier poche (n° 187) en 2002. Traduction intégrale des *Mémoires historiques* en 5 volumes par Édouard Chavannes, Adrien-Maisonneuve, 1967.

35. Recueil de conférences enregistrées, *Histoire d'un roman* [*Yi bu xiaoshuode gushi*], voir note p. 130.

36. In *To Criticize the Critic and other Writings*, Londres, Faber & Faber, 1965, et *Essais choisis*, traduits de l'anglais (américain) par H. Fluchère, coll. « Pierres vives », Seuil, 1950. Des textes de cet auteur ont été traduits en Chine en 1989 (sur la poétique) et en 1994 (des essais littéraires).

37. *Waiguo wenxue yanjiu ziliao congkan* [Collection de documents pour l'étude des littératures étrangères], *Fukena pinglun ji* [Recueil de critiques sur Faulkner], par Li Wenjun (le traducteur du *Bruit et la Fureur*), Éditions des sciences sociales chinoises (Zhongguo shehui kexue chubanshe), 1980.